

Claudia Chalita de Azevedo

**UM ESTUDO SOBRE A OBRA THE FIREMAN,
DE RAY BRADBURY.**

Tese submetida ao Programa de Pós-
Graduação em Literatura da
Universidade Federal de Santa
Catarina para a obtenção do Grau de
Doutor em Literatura

Orientador: Prof. Dr. Raúl Antelo

Florianópolis
2016

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Azevedo , Cláudia Chalita de

Um estudo sobre a obra The Fireman, de Ray Bradbury / Cláudia Chalita de Azevedo;

orientador, Raúl Antelo - Florianópolis, SC, 2016. 283 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós Graduação em Literatura.

Inclui referências

1. Literatura. 2. The Fireman . 3. Ray Bradbury . 4.

Ruínas . 5. Animalidade . I. Antelo , Raúl . II.

Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós Graduação em Literatura. III. Título.

Para Armando, Rachel, Aluisio.

Em 2007, Raúl Antelo consistia em um teórico citado em um livro onde até hoje juro ter lido as seguintes palavras: “um intelectual argentino que se auto exilou em Florianópolis cujas portas da sua Babel estão abertas para os que a desejam percorrer”. A partir de 15 de maio de 2014, já sob sua orientação, minhas vistas reclamaram esta referência. Procurei-a desesperadamente e obsessivamente, mas em vão. Aqueles traços da exterioridade, sempre em devir, aquela primeira escrita já distanciada, rompida, não sendo nada mais do que uma marca invocava pela sua ausência uma nova ruptura.

A professor Raúl, minha gratidão pela orientação.

Sobre a pretensão em apropriar a obra anteliana para escrever esta tese, garimpo uma observação do professor Felipe Soares, na qualificação, ao aproximar a minha trajetória a de Montag para dizer que, aos moldes de Ícaro que se aproximou em demasia do astro e as ceras que mantinham suas asas derreteram, obsessivamente, tentei alcançar a Babel anteliana. Confesso que não me contentei em ler apenas os livros sugeridos. Tentei folhear inúmeros outros volumes, visitar múltiplas estantes e por isso, acabei acumulando impressões e projetos. Este abarrotamento levou-me a uma certa imobilidade e que por sua vez, acarretou a não conclusão da forma desejada desta pesquisa. O prazo anteliano foi contundente. Inclusive com a minha barganha até o último suspiro. Consto o meu agradecimento ao Professor Felipe Soares pelas leituras atentas tanto na qualificação quanto na defesa, pelo diálogo com o meu projeto, pelas contribuições teóricas, pela sua disponibilidade em propiciar uma reflexão.

Meu agradecimento a professora Ana Luiza Andrade pela generosidade teórica, pelos debates prazerosos entremeados de doces e pelo acolhimento dos meus atravessamentos acerca de política. A participação nas reuniões do NEBEN possibilitou a vivência do tempo da queima do tabaco, para o contragosto de alguns que alardeavam que o fumo do tabaco se constitui em símbolo dos símbolos masculinos.

Ao professor Carlos Eduardo Capela por ter estendido as mãos durante a minha transição, na mudança de orientador. Suas ásperas e duras palavras, na qualificação, foram queimadas. Restaram sombras, sobrevivências; imagens de mulheres como a sra. Blake, Mildred, Clarisse criadas pelo poder destrutivo do fogo.

Gostaria também de agradecer as professoras Maria Aparecida Barbosa, a querida Cidinha; Susana Scramim que me incentivou a frequentar os cursos de Raúl Antelo; Maria Lúcia de Barros Camargos.

Contei com o apoio financeiro da CAPES.

Ao Animal do Tempo!”, “Ao cão quem!”,
“À carne e a Outrem!” Animais de
cérebro, olhem a inscrição: eles gravaram
seus túmulos em soalhos. “Aqui repousa o
homem sem as coisas: tudo é sem mim.”
(VALÉRE NOVARINA, 2007).

RESUMO

Esta tese pretende, a partir da novela *The Fireman* (1951), de Ray Bradbury, refletir sobre possibilidades de resistência em uma sociedade polarizada entre homens-livros e bombeiros, leitores e telespectadores, literatura e mídia. A primeira alternativa é alicerçada pelo gesto da guardiã do acervo escrito a qual opta em morrer, em sua decrepita morada, com os seus livros embebidos em querosene e consumidos pelas labaredas do encarnado fogo. A renúncia dessa mulher aos axiomas autoritários, sua incorporação do “preferiria não” produzem ruínas. A segunda alternativa é vislumbrada a partir de resíduos: brasas, fumaças, cinzas, poeiras, fuligens, sombras, imagens dispersas e incertas. Essas sobrevivências indefinidas, voláteis, indistintas entre a visibilidade e a invisibilidade escapam ao controle, possibilitam contágios. Na contramão da disseminação, o vidro é concebido como indício de controle, vigilância. Nesta perspectiva daquilo que, normalmente, é despercebido ou pouco valorizado, interessa, ademais, o ato de fumar cigarros e a prática de caminhar pelas ruas sem objetivo. Produzir pequenas fumaças por meio da queima do tabaco industrializado, assim como chamuscar o tempo em deambulações, em uma sociedade onde “time is money”, similarmente, são vistos como mecanismos de combate. Ambos são improdutivos, não produzem algo utilitário. Mildred é considerada como sintoma da colonização do corpo humano e da subjetividade, via regulamentações biopolíticas. Mais do que fazer viver ou morrer, interessa criar sobreviventes como investimento de capital. Assim, a esposa do pragmático Montag caracterizaria algo como sobrevida, remanente. O encontro do pirotécnico e burocrata Montag com os homens-livros, ou seja, o desfecho da narrativa de Bradbury, será ponto de partida para a seguinte indagação: como pensar para além do humanismo que contempla e vislumbra o desembrutecimento, a absolvição da alienação, a liberdade, a repressão da animalidade do homem através do acesso aos livros e a sua leitura - a cultura escrita.

PALAVRAS-CHAVE: The Fireman. Ray Bradbury. Ruínas. Pós-humanismo. Animalidade.

ABSTRACT

This thesis aims, through the novella *The Fireman* (1951), by Ray Bradbury, to reflect on possibilities of resistance in a society polarized between book-men and firemen, readers and viewers, literature and media. The first alternative is based on the gesture of the guardian of the written collection, which chooses to die in her decrepit abode with her books soaked in kerosene and consumed by the flames of the scarlet fire. This woman's renunciation of authoritarian axioms, her incorporation of the "would rather not" produce ruins. The second alternative is glimpsed from residues: embers, smoke, ashes, dust, soot, shadows, scattered and uncertain images. These indefinite volatile survivals, indistinct between visibility and invisibility, are beyond control, allowing contagions. Contrary to dissemination, glass is conceived as evidence of control, vigilance. In this perspective of what is usually unnoticed or undervalued, there is also an interest in smoking cigarettes and in roaming through the streets without purpose. Producing small fumes by burning industrialized tobacco, as well as scorching time in wandering, in a society in which "time is money", are similarly viewed as combat mechanisms. Both are unproductive, they do not produce something utilitarian. Mildred is considered one of the symptoms of the colonization of the human body and of the subjectivity, via biopolitical regulations. More than living or dying, what is interesting is to create survivors as a capital investment. Thus, the wife of the pragmatic Montag would be characterized as survival, remnant. The meeting of the pyrotechnic and bureaucrat Montag with the book-men, i.e., the outcome of Bradbury's novella, will be the starting point for the following question: how to think beyond the humanism that contemplates and envisages the unbrutishness, the absolution of alienation, the freedom, the repression of the animality of man through the access to books and reading - the written culture.

Keywords: *The Fireman*. Ray Bradbury. Ruins. Post Humanism. Animality.

RÉSUMÉ

Cette thèse, à partir du feuilleton *The Fireman* (1951), de Ray Bradbury, a l'intention de réfléchir à de possibles actes de résistance dans une société polarisée entre des hommes-livres et des pompiers, des lecteurs et des téléspectateurs, la littérature et les médias. La première alternative vient du geste de la gardienne de la collection écrite et qui choisit de mourir dans sa maison décrépie, avec ses livres imbibés de kérosène en proie aux flammes du feu incarné. Le renoncement de cette femme aux axiomes autoritaires, son assimilation du « je n'aimerais pas » produisent des ruines. La seconde alternative est perçue à partir de résidus: des braises, des fumées, des poussières, des suies, des ombres, des images dispersées et floues. Ces survivances indéfinies, volatiles, indistinctes, entre la visibilité et l'invisibilité, échappent au contrôle, permettent des contagions. Dans le contre-courant de la dissémination, le verre est conçu comme une preuve de contrôle, de surveillance. De plus, dans la perspective de ce qui, normalement, n'est pas perçu ou peu mis en valeur, le fait de fumer des cigarettes et de marcher sans aucun but dans les rues est intéressant. Produire de petites fumées par la combustion du tabac industrialisé, ou bien flamber le temps dans des déambulations sans but, sont des actes vus comme des mécanismes de combat, dans une société où « le temps, c'est de l'argent ». Ces actions ne produisent rien d'utile. Mildred est considérée comme étant l'un des symptômes de la colonisation du corps humain et de sa subjectivité à travers des réglementations biopolitiques. Plus que de faire vivre ou mourir, il est intéressant de créer des survivants comme investissement de capital. Ainsi, la femme du pragmatique Montag caractériserait quelque chose proche de la survie, de la rémanence. La rencontre entre le pyrotechnique et bureaucrate Montag et les hommes-livres, c'est-à-dire, la fin du feuilleton de Bradbury, sera le point de départ de la seconde question: comment penser au-delà de l'humanisme qui cherche et perçoit le désabrutissement, l'absolution de l'aliénation, la liberté, la répression de l'animalité de l'homme à travers l'accès aux livres et leur lecture – la culture écrite.

Mots-clé: The Fireman. Ray Bradbury. Ruines. Humanisme. Animalité.

SUMÁRIO

RESUMO	6
ABSTRACT	7
RÉSUMÉ.....	8
UM ESTUDO SOBRE A OBRA <i>THE FIREMAN</i>, DE RAY BRADBURY.....	10
INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO UM – UMA INTERLOCUÇÃO ENTRE A OBRA DE RAY BRADBURY E A NOVELA <i>THE FIREMAN</i>	
	21
1.1 - A OBRA DE RAY BRADBURY E A FICÇÃO <i>THE FIREMAN</i>.	21
CAPÍTULO 2 – A BIBLIOTECA EM RUÍNAS	
	71
2.1 - UMA MULHER.	71
2.2 - A BIBLIOTECA PARTICULAR DE BRADBURY	92
2.3 - CINZAS.....	121
2.4 - POEIRA	130
2.5 - RUÍNAS.....	150
2.6 - FUMAÇAS	158
2.7 - VIDRO.....	164
CAPÍTULO 3 - NOVO HOMEM, MAS QUANDO?	
	182
3.1 - MILDRED – UM CORPO QUE SOBREVIVE.....	182
4.2 – MONTAG - O HOMEM DAS SOLAS DE FOGO	194
CONCLUSÃO	256
REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA.....	262

UM ESTUDO SOBRE A OBRA *THE FIREMAN*, DE RAY BRADBURY.

INTRODUÇÃO

*“Aquele que luta com monstros deve ter cuidado
para não se tornar também um monstro”*

Nietzsche

No desfecho da novela *The Fireman* (1951), de Ray Bradbury, é possível identificar uma crítica negativa à tecnologia, um posicionamento positivo às qualidades enobrecedoras da literatura e uma incompatibilidade entre ambos. A conclusão do escritor americano aponta para o que Slavoj Žižek denomina de “*our post-political liberal-permissive society*”¹, ou seja, a celebração de minorias e de marginais consiste na posição predominante da maioria e mascara novas formas de dominação biopolítica. O embate entre homens, livros e telespectadores de televisão caracteriza-se como uma bipolaridade no sentido de dividir a sociedade entre leitores e telespectadores, literatura e mídia. Aos homens-livros é depositada uma fé intacta, acrítica. A possibilidade de mudanças apocalípticas implica na confiança em um bloco de vanguarda (o grupo dos homens-livros) responsável por uma revolução e reorganização da sociedade, sem, no entanto, tocar em valores culturais preexistentes – o livro como transmissor da cultura. Assim, delinea-se uma escolha que beira às fugas coletivas do autoritarismo. Os fracos ou inferiores a serem eliminados seriam os viciados em mídias (televisão e rádio), as quais configuram-se como narcóticos. Esta oscilação entre duas posições extremas – o controle da mídia e a liberdade dos livros – impossibilita o evento da inclusão do outro, a incorporação da diferença.

Montag, em *The Fireman* (1951), antes de assassinar com fogo o chefe da corporação, Leahy, chega a afirmar que os bombeiros não queimam de maneira eficaz. Após este evento, o ex-bombeiro busca refúgio nos trilhos enferrujados e abandonados que atravessam as florestas e os bosques, ao lado do rio. Nestas imediações, encontram-se os homens-livros, os quais desistiram de coabitar as cidades com os seus interesses econômicos e técnicos. Não é na periferia que se formam campos de práticas radicais e, sim, nos próprios espaços em que se exerce o poder. Montag, em sua odisseia prometeica, aproxima-se de um fanatismo vingativo e violento; confunde, funde a ação política a uma

¹ ŽIZEK, Slavoj. “From politics to biopolitics... and back”. In: *The South Atlantic Quarterly*, Baltimore, v. 103, n. 2/3, p. 501-521, Spring/Summer 2004. p. 501.

forma de paranoia unitária e totalizante - o grupo de homens-livros. Esses, aos moldes messiânicos, formarão uma raça, uma língua, uma cultura, um ideal de pureza. A constituição do bloco dos amantes de livros eleitos em detrimento de outras preferências ocuparia o lugar simbólico das produções artísticas de essência humanista. Bradbury cria uma equação simplista e bipolar em que o autoritarismo estaria reduzido à destruição de livros pelo fogo, ironicamente, em uma época em que a transmissão da cultura não está mais restrita apenas ao suporte impresso. Seria como se a tirania fosse sintoma do desenvolvimento técnico e o livro estivesse ameaçado pelas ondas eletromagnéticas e não pelo tempo – devastação pela água, pelo fogo, pelos vermes, pela guerra, por interesses econômicos, culturais, pessoais etc. Imperaria, na acepção do escritor americano, um imaginário incapaz de discernir que os volumes apenas tornaram-se mais leves, imateriais. A imagem de Montag perante a guerra contra a técnica (especificamente o desenvolvimento das mídias), a corporação censória e visível dos bombeiros a qual soube mobilizar e utilizar os desejos dos cidadãos, obscurece a constatação de que “o fascismo está em todos nós, assombra nossos espíritos, e nossas condutas cotidianas”.²

O autoritarismo não pode ser identificado apenas como ditadura - um regime político historicamente situado -, pois está presente de maneira difusa na prática do exercício de poder. O genocídio está ocultado sob a roupagem de democracia, liberalismo e neoliberalismo. O modelo civilizatório necessita de barbárie para a sua continuidade e “normalidade”. O viver melhor multiplicou as guerras e os extermínios. Não é objetivo desta reflexão apontar semelhanças entre a obra de Bradbury e o autoritarismo. Ou seja, fazer analogia. Sobre este possível equívoco valeria a pena citar Foucault novamente, em outro momento, quando faz referência ao último filme de Pier Paolo Pasolini - *à Salò ou os 120 dias de Sodoma* (1977). O cineasta italiano, segundo o filósofo francês, se enganou ao buscar entrelaçar o erotismo dos libertinos de Sade à uma invenção de:

(...) pequeno-burgueses, os mais sinistros, fastidiosos e desagradáveis que se possam imaginar. Himmler era um agrônomo mal assumido, casado com uma enfermeira. É preciso compreender que os campos de concentração nasceram da imaginação conjunta de uma

² FOUCAULT, Michel. “Anti-édipo: uma introdução a uma vida não fascista”. In: ESCOBAR, Carlos Enrico. *Dossier Deleuze (org.)*. Rio de Janeiro: Hólon Editorial, 1991, p.82.

enfermeira de hospital e de um criador de galinhas. Hospital-galinheiro: eis os fantasmas que havia por trás dos campos de concentração.³

A alternativa possível à arte em relação ao fascismo é “demonstrar como ele aparece” e não “mostrar com o quê ele se assemelha”⁴, dirá Roland Barthes ao pensar também acerca da película de Pasolini. Para o versátil cineasta italiano, o fascismo – díspar do regime histórico e nacionalista do período de Mussolini, da arregimentação artificial e da cenográfica, histórico – estaria próximo de uma visão de mundo orientada para o consumo. O que interessa é a ideologia consumista dos jovens italianos, os quais foram tocados no que tinham de mais íntimo – os seus sentimentos. Suas linguagens foram fossilizadas. Seus gestos e corpos foram uniformizados. O poder não se encontra no Vaticano nem nas Forças Armadas. Este fascismo “americanizante pragmático” impossibilita diferenciar, através do corpo, o trabalhador e o estudante, o fascista e o antifascista.

A sociedade em *The Fireman* (1951) retrata uma época de mutação no modo de exercício do poder soberano. Ao invés de impor o seu direito de matar, a sua ação será na direção do fazer viver. A transformação da vida em elemento político significa que este deve ser administrado, gerido. Populações inteiras, como ocorre na novela de Bradbury, são levadas à destruição em nome da sobrevivência dos escolhidos. “São mortos legitimamente aqueles que constituem uma espécie de perigo biológico para os outros.”⁵ No contexto da obra ficcional americana de 1951, identifica-se uma metamorfose no racismo. Este deixa de ser apenas ódio entre raças ou diferenças religiosas, econômicas e sociais para se transformar em instrumento de apologia da ação dos Estados. O inimigo - cidadão viciado nas mídias de televisão e rádio - não deve apenas ser derrotado, mas exterminado.

Na novela de Bradbury, a violência cometida por Montag é banalizada, normalizada. Ele mata sem cometer assassinato. Além disso, ele permanece incendiando livros ao lado dos homens-livros que também incineram volumes, mas ambos não são repudiados por esta prática. Isto ocorre justamente em uma época em que se carece de relatos. Montag se isola na periferia para decorar livros e destruí-los em

³ FOUCAULT, Michel. “Sade, sargento de sexo”. In: *Ditos e Escritos II*. Tradução de Vera Lúcia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004, p. 369.

⁴ BARTHES, Roland. “Sade-Pasolini”. In: *Journal Le Monde*, 16 juin 1976.

⁵ FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade: A vontade de saber*. Maria Thereza da Costa e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1999, p.130, v.1.

seguida. Faz as suas próprias regras, camuflando um limite ético. Quando se trata de uma causa justa - uma utopia - é aceitável o assassinato, a destruição de livros.

Não interessam, na narrativa ficcional de Bradbury, os outros bombeiros da corporação nem os cidadãos da sociedade, desde que Montag se salve. Este custo é negado. Detentor de valores inquestionáveis, este sobrevivente da destruição da cidade, decorrente da guerra, caracteriza-se como um burocrata, competente em suas funções e portador de um senso de iniciativas pessoais. A banalidade do mal⁶ produz indivíduos triviais que são inseridos em uma dinâmica social patológica. A violência corriqueira e sistemática é exercida por cidadãos como Montag que, tanto como bombeiro quanto como homem-livro, pratica com naturalidade a incineração de livros e mata indivíduos. Assim, legaliza e pueriliza a caça às bruxas – primeiro os leitores, posteriormente, os telespectadores -, as fogueiras, a intolerância em nome de um bem maior.

O racismo, a banalidade do mal, a administração do viver, a homogeneização dos corpos e dos gestos, a orientação para o consumismo levanta a seguinte questão: quais seriam as formas de resistência em uma sociedade polarizada? Primeiro, o gesto transgressor, na novela de Bradbury, será praticado por uma mulher - gênero pouco frequente na ficção científica - e não por Montag. Ao contrário dos homens-livros, ela não queima os seus exemplares e, sim, os acaricia lentamente, como que reivindicando a lentidão em uma sociedade que cultiva a velocidade. A mulher renuncia ao dever de viver para descumprir os mandamentos religiosos e autoritários que decidem sobre a vida. Sua alternativa aproxima-se de uma potência de variação das formas de vida e, por isso, resiste, flui, escapa e se desfaz em resíduos, brasas, cinzas, fumaças, poeiras, fuligens, sombras e pode, sempre mais, fugir dos aparelhos de captura. Estes restos oriundos do ato da mulher escapam aos dispositivos de controle e irrompem como uma possibilidade de resistência à censura, ao autoritarismo.

Assim, a mulher estaria na contramão – que não significa necessariamente oposição - da trajetória de Montag. Este reforça o uso da violência contra o outro, o díspar - ou seja, o racismo. Além disso, encarna uma perspectiva de impotência de contágio entre livros e

⁶ O conceito de banalidade do mal é usado por Hannah Arendt para compreender a personalidade do oficial nazista Eichmann.

In: ARENDT, Hannah. Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

mídias. Montag encontra-se enclausurado no peso desmedido da tradição livresca. Reproduz o que já é vigente. A queima de livros se constitui em um exercício de poder. As próprias editoras têm o hábito de queimarem seus estoques. Os livros desde a Antiguidade foram e permanecem sendo censurados. Esta prática estabelece fronteiras. Os volumes, os autores, os fragmentos eleitos pelos homens-livros, na narrativa de Bradbury, englobam também um repertório faltoso e impossível de se alcançar. A biblioteca particular bradburyana erguida esboça o negativo de outros acervos possíveis, repletos de livros destruídos pelo fogo, perdidos, censurados, preteridos, falseados, incompletos, inacabados, inconcebíveis, impossíveis. Sombras são projetadas - provenientes das labaredas, das cinzas, das fumaças, das fuligens e das poeiras do dia a dia – e, por sua vez, delineiam imagens.

A segunda possibilidade de resistência, na sociedade de *The Fireman* (1951) está no hábito de fumar cigarros do chefe dos bombeiros (com exceção de Montag), das amigas de Mildred e dos deambuladores que teimam em caminhar pelas avenidas tabaqueando. Ainda inexistente a sanção aos cigarros com a alegação de prejuízo à saúde. As folhas industrializadas que envolvem o fumo são queimadas e produzem fumaças – um quase nada em movimento. Os cidadãos gastam tempo com este hábito improdutivo e que se distancia de algo utilitário. O chefe dos bombeiros, Leahy, também será analisado a partir da produção de fumaças, através dos seus nervosos cigarros. Mais do que a visibilidade, a materialidade de um chefe da organização dos bombeiros, com suas técnicas de censura (como a queima de livros em lugares públicos, produzindo grandes fumaças e que se constituem em espetáculos os quais atraem a atenção dos vizinhos), interessa às suas pequenas jactâncias através da queima do tabaco.

Além disso, o acervo de livros, na novela de 1951 de Bradbury, é lido a partir de sua constituição incerta e dispersa, de anais de resíduos: cinzas, poeiras, fuligens, fumaças, sombras, imagens. O motivo desta antelação justifica-se por a biblioteca consistir em uma construção que conserva os volumes, os organiza, os rotula, dispõe de um certo saber. Constitui-se, portanto, em uma instituição da ordem. Sendo assim, existe a reunião dos livros particulares da narrativa do escritor como forma. Folhear estes tomos, aos moldes dos volumes de Anselm Kiefer, que pesam em torno de uma tonelada, é uma experiência penosa. Embora estejam destinados ao manuseio, há o fardo de uma tradição recente e inconclusa cuja arquitetura alicerça múltiplas facetas contraditórias, sobre um pretérito em ruínas. Impera a estagnação, a relutância, a

acumulação, a solidade, a letargia. Ao lado deste excesso de exemplares há também objetos que não se encontram mais lá. No entanto, são percebidos, não pelos seus simples contornos, não por suas exterioridades, mas a partir do caráter volátil, frágil, insignificante das sombras. Os vultos dos calhamaços ou opúsculos abraseados constituem-se como espaço do precipício, da catástrofe. O fogo, por sua ação destruidora e criadora, é o agente da gênese da imagem. Assim, esta flama permanece invisível. Suas consequências são vislumbradas no silêncio dos seus vestígios consumidos. Nestes restos, a imagem ressurgue, manifesta-se. A imagem é aparição. Segundo Jean-Luc Nancy, é da ordem do monstrengo:

(...) the image is, essentially, 'monstrative' or 'monstrant' (...) The image is of the order of the monster; the monstium is a prodigious sign, which warns (moneo, monstium) of a divine threat (...).⁷

Ademais, avulta-se a imagem do atributo civilizador, na odisseia prometeica de Montag. Seu modo de habitar o mundo e conceber espaços assemelha-se ao mito bíblico de Caim e Abel. O homem que labuta e sujeita a natureza para construir materialmente um espaço artificial e o homem que realiza um trabalho menos fastioso não se encontram em uma relação de amor fraternal. O uso do tempo por ambos é distinto. Existe o tempo utilitarista em estar nos campos para arar, semear e colher e há o tempo lúdico, para a deambulação. A punição para Caim será o privilégio de Abel: errar sem pátria. Montag também carrega consigo o sedentarismo e o nomadismo, a destruição e a criação – diferenças que coabitam mas não coincidem. Serão seus descendentes, na floresta de homens-livros, a construir as primeiras cidades. Há também em Montag o apanágio da pressa (traço da modernidade). O tempo está sempre a se esgotar. Aos moldes de um milenar religioso apocalíptico, o personagem de Bradbury expressa a ansiedade daqueles que estão vivendo os últimos dias, um diagnóstico de emergência. A sua militância pelos livros está aliada a um militarismo. Será o desfecho da narrativa *The Fireman* (1951), o encontro de Montag com os homens-livros, o ponto de partida para se pensar o que há além de um humanismo que vislumbra o desembrutecimento do homem, a absolvição da alienação, a liberdade, a repressão da animalidade através do acesso aos livros e à sua leitura. Com o advento das mídias - primeiro o rádio e, posteriormente, a

⁷ NANCY, Jean-Luc. *The ground of image*. Translated by Jeff Fort. FORDHAM UNIVERSITY PRESS: New York, 2005, p. 21-2.

televisão -, as janelas das casas e os laços são mais uma vez ampliados. Assim, a floresta dos homens-livros – espaço onde não foi permitido às mulheres habitarem –, mais do que constituir vestígios de um pretérito impresso como rastros visíveis sobre o terreno, será contemplada, primeiro, como um território sobre o qual se desloca e, por isso, um espaço que se movimenta. Portanto, a Babel dos homens-livros poderia ceder lugar a Sahel. Segundo Francesco Careri:

A palavra ‘Saara’, que deriva de sabra, significa um espaço vazio desprovido de apascentamento, ao passo que Sahel, a orla meridional do Saara, deriva do árabe sabel e significa borda ou beira. O Sahel é a margem do grande espaço vazio através do qual, como num grande mar, se desembarca a algo estável e marcado pela presença do homem. Por isso o Sahel é o lugar onde se integram pastoreio nômade e agricultura sedentária, um confim mutável que forma o lugar do intercâmbio e dos contínuos reequilíbrios entre duas culturas.⁸

Esta dinâmica em alterar posições de Montag – bombeiro, burocrata, homem-livro, leitor - em diálogo com a retomada da lição vinda dos animais de Franz Kafka, feita por Deleuze e Guattari⁹, possibilita uma leitura que vislumbra a irrupção do devir animal no personagem de Bradbury, após seu encontro com os homens-livro na floresta. Em outras palavras: um contágio entre homem e animal, civilizador e cão mecânico, floresta, animal e homem. Para Deleuze e Guattari, o que interessa na obra de Kafka não é a música organizada, a sua forma e, sim, “uma pura matéria sonora” que é exemplificada pelos caninos músicos: “(Tudo era música, sua maneira de levantar e colocar as patas, certos movimentos de sua cabeça..., andavam de pé sobre as pernas traseiras,... erguiam-se rapidamente...)”¹⁰ Estes sons revelam escassos conteúdos como forma de expressão.

Outro motivo para tecer uma reflexão a partir do encontro de Montag com os homens-livros, com o intuito de se tentar configurar um novo tipo de humanismo, se dá pelo fato de que Mildred é um sintoma de que os saberes humanistas de inspiração proveniente do fogo de Prometeu estão sendo substituídos ou pelo menos deixados em segundo

⁸ CARERI, Francesco. *Walkscapes: o caminhar como prática estética*. Tradução de Paola Berenstein Jacques. São Paulo: Ed. Gustavo Gili, 2013, p. 43.

⁹ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: Por uma literatura menor*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago Editora Ltda, 1977, p. 7-14.

¹⁰ Ibidem, p. 9.

plano por novas formas de dominação. O corpo humano passa a ser colonizado por regulamentações biopolíticas. Os medicamentos usados por Mildred constituem-se como uma espécie de vigilância da subjetividade. Seu biotipo físico leve é produto do autoritarismo das formas magras. Sua estrutura maleável e flexível assemelha-se a algo plástico – material sintético da modernidade que se difundiu após a Segunda Guerra Mundial. A partir de Mildred é ponderada a constituição de uma nova relação entre a vida e o poder. Não só seu corpo, mas também sua subjetividade, sua imaginação, está subjugada. Sua corporeidade é vista em termos de investimento. Sua vida é reduzida ao cálculo econômico. A transformação do humano em capital poder ser entendida à luz do biopoder. Segundo Giorgio Agamben – que atualiza Michel Foucault – o biopoder já não se incumbe de fazer viver, nem de morrer, mas fazer sobreviver: gera sobreviventes. Produz a sobrevida. Desponta mais como um objeto do que um sujeito. Ao invés do instrumento do fogo, que gera sujeiras e odores com a exposição do sangue e das tripas, a colonização da estrutura física do corpo humano é feita com recursos mais limpos – dignos da sociedade do controle – como barbitúricos. Ademais, a tentativa de dominar o envelhecimento e a morte são exemplos do empreendimento de soberania sobre o tempo. A voracidade dos interesses do mercado econômico aparenta não ter limites nem punição, ao contrário do que ocorreu com o furto do fogo por Prometeu.

Ainda que a narrativa de Clarisse conte a história de uma anti-social, uma bomba relógio, na perspectiva do narrador da novela de Bradbury, esta personagem se limita a uma representação da loucura que inutiliza os seus riscos. Sua resistência é comportada. Por este motivo, esta pesquisa não utiliza esta personagem para refletir acerca das possibilidades de resistência.

O olhar desta tese é voltado também para uma reflexão sobre o uso do vidro como um sintoma do racionalismo americano. A reflexão acerca deste material difundido na modernidade desponta a partir da leitura do conto “Pillar of Fire” (1948) de Bradbury e da novela *The Fireman* (1951). A utilização frequente do vidro na arquitetura é vislumbrada como uma forma de vigilância.

Os motivos que levaram à escolha de *The Fireman* (1951), e não de *Fahrenheit 451* (1953), surgiram, primeiro, pela identificação de uma censura menor em relação a certas palavras e expressões. Embora o romance de 1953 seja mais conhecido pelo público, na novela de 1951 a pressão para atender as demandas do mercado editorial é menor. Além

disso, em *The Fireman* (1951), diferentemente de *Fahrenheit 451* (1953), Mildred ainda tem algum conhecimento referente aos livros. Perante a afirmativa de Montag: “Yes. Copies of Plato and Socrates and Marcus Aurelius.”, a esposa indaga: “Foreigners?”¹¹ No conto “Long After Midnight” (1951), que foi renomeado para “*The Fireman*” (1951), Mildred é, pelo menos, capaz de distinguir Platão, “Wasn't he european?”¹², a partir de Poe e Shakespeare. O terceiro motivo diz respeito à liberdade de escolha em selecionar um objeto de estudo da minha preferência.

Em um primeiro momento, nesta pesquisa, existiu o interesse em estudar também o filme *Fahrenheit 451* (1966) de François Truffaut. O cineasta, segundo Antoine de Baecque e Serge Toubiana¹³, que não era admirador de ficção científica e não tinha lido sequer um livro do escritor americano até o ano de 1960, decidiu empreender esta adaptação como uma maneira de romper a “melancolia do terceiro filme” - *Jules e Jim* (1962). Mas também e, principalmente, com o intuito de ensaiar os primeiros passos em direção ao mercado dos Estados Unidos. Além disso, a película seria uma possibilidade de ecoar, simular, a trajetória do cineasta francês apaixonado por livros, que colecionava obra antigas e recentes, livros de arte e passava horas nas livrarias. *Fahrenheit 451*, de Truffaut, poderia ser vista como o encontro entre um cineasta francês e um popular escritor americano, assim como também apontaria o outro da ficção científica, a potência do falso, as alianças e as suas ambivalências a que se refere Deleuze¹⁴. Delinear-se-ia, na eleição de Truffaut, uma esperança de futuro na literatura e no cinema americano. Aos moldes de Dom Quixote, a cultura seria desenhada como uma biblioteca, algo que beirasse a paranoia das formas específicas, dos objetos definidos. Os leitores que avançarem na leitura desta tese constatarão, talvez amuados, que declinei meu desejo inicial. O primeiro motivo se deve ao fato de que a maior parte das teses lidas tinha como objeto o romance de 1953 de Ray Bradbury e o filme de Truffaut de 1966. Ademais, o intuito inicial seria estabelecer um diálogo entre jornalismo e literatura. Mais precisamente, discutir

¹¹ BRADBURY, Ray. “Long after midnight”. In: *A pleasure to burn: Fahrenheit 451 Stories*. New York: Harper Perennial, 2010, p. 16.

¹² BRADBURY, Ray. “The Fireman”. In: *Galaxy Science Fiction*, vol. 1, n° 5, February 1951, p.194.

¹³ BAECQUE, Antoine de; TOUBIANA, Serge. *François Truffaut*. Éditions Gallimard, 2011, p. 375-36.

¹⁴ DELEUZE, Gilles. *A ilha deserta*. Tradução de David Lapoujade. São Paulo: Iluminuras, 2006, p. 111-15.

questões concernentes à mídia, mesmo que esta fosse tão analógica, na ficção do escritor americano. Porém, a partir da constatação imprescindível do Felipe Soares, na banca de qualificação, de que a questão não seria alterar a frequência, mas sim mudar de objeto, a qual, por sua vez, coincide com a afirmação de Raúl Antelo de que no meu projeto predominava um foco em relação ao jornalismo e não na literatura, desinteressei-me pelo primeiro filme colorido e único em inglês do cineasta francês. Declinei por opção e sem nenhuma culpa o que tinha sido o ponto de partida deste estudo. Descrevo-o: as primeiras imagens de *Fahrenheit 451* (1966), os créditos iniciais não são escritos, mas narrados; junto desta voz em off tem-se uma sequência de imagens de antenas de televisão sobre os telhados das casas. Anteriormente, intuía que o enfoque e o os ângulos escolhidos pelo diretor pudessem sugerir que as antenas da mídia estariam associadas a câmeras de vigilância. Assim, seria possível, inclusive, discutir a transição da sociedade disciplinar para a sociedade de controle. No entanto, em um dado momento, foi percebido que as primeiras cenas de Truffaut apenas alimentavam uma nostalgia, além de repetir uma discussão nada original. Portanto, foi constatado que as antenas situadas nas telhas estrategicamente filmadas estavam ali para distrair. A questão também não passaria pela internet e nem pelas fibras óticas, ou seja, pela forma, pelo visível, pela representação. Neste sentido, “A Carta roubada”¹⁵, de Edgar Allan Poe, é elucidativa. O chefe da polícia parisiense, neste conto, buscava uma carta imaculada, original. Montag, no filme de Truffaut, investigava locais, espaços, orifícios onde se camuflavam livros – o lustre da sala escondia *Dom Quixote de La Mancha*, a geladeira encobria mais livros, o fundo falso da televisão sonegava volumes. O chefe dos bombeiros identificaria um opúsculo na roupa de um recém nascido, em um parque. Assim, a investigação, a partir das imagens, seria uma busca por uma origem cujo desenlace acabaria desembocando no bosque de homens-livros. Ou seja: o mito literário da cidade, um personagem possuidor de corpo, de alma, cujos mistérios poderiam ser desvendados e onde, inclusive, residiriam os dilemas humanos. Será a Babilônia moderna, onde Clarisse desmorre e reencontra-se com Montag, o qual, neste momento do filme, já fora abandonado pela esposa. Optei por excluir as imagens editadas de *Fahrenheit 451* (1966) de Truffaut como objeto de estudo, o que não significa que não será citado, por acreditar que inexiste apenas uma

¹⁵ POE, Edgar Allan. “A carta roubada”. In: *Histórias extraordinárias*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 48-68.

forma, um modelo, quando se estuda a obra *The Fireman* (1951) de Bradbury. Exigir que a obra de Bradbury seja estudada em conjunto com a de Truffaut seria restringir, congelar, aprisionar a liberdade de escolha de objeto de pesquisa, além de impor fronteiras rígidas. A intenção desta justificativa não é convencer um ou outro leitor que, por um evento aleatório, possa vir a ler esta tese esquecida na biblioteca da UFSC. A pretensão é excluir uma trajetória já gasta – estudar a narrativa de Bradbury e o filme de Truffaut -; libertar esta pesquisa de modelos pré-concebidos; afirmar a liberdade de escolha.

CAPÍTULO UM – UMA INTERLOCUÇÃO ENTRE A OBRA DE RAY BRADBURY E A NOVELA *THE FIREMAN*.

1.1 - A OBRA DE RAY BRADBURY E A FICÇÃO *THE FIREMAN*.

The Internet? Don't get him started. "The Internet is a big distraction," Mr. Bradbury barked from his perch in his house in Los Angeles, which is jammed with enormous stuffed animals, videos, DVDs, wooden toys, photographs and books, with things like the National Medal of Arts sort of tossed on a table. "Yahoo called me eight weeks ago," he said, voice rising. "They wanted to put a book of mine on Yahoo! You know what I told them? 'To hell with you. To hell with you and to hell with the Internet' 'It's distracting,'" he continued. "It's meaningless; it's not real. It's in the air somewhere."

Ray Bradbury

Responsável pela popularização da ficção científica nos Estados Unidos, embora apenas *The Fireman* (1951) e *Fahrenheit 451* (1953) sejam consideradas como obras neste gênero, renegado pela associação dos escritores de ficção científica, Bradbury foi cunhado como o poeta da era espacial, e, também, como o Peter Pan americano¹⁶. Embora o escritor americano reproduza *Wonderful news lies*, sua ficção é descompromissada com os parâmetros da ficção científica, pois apresenta traços fantásticos, de horror e com ênfase na persona do autor, em detrimento da obra propriamente dita. Com mais de 600 contos escritos, transitou no rádio, no teatro, no cinema, na televisão (programas de auditórios), na literatura. Dentre os contos publicados, primeiramente na imprensa e, posteriormente, reunidos em livros, esta pesquisa destaca as seguintes coletâneas: *As crônicas marcianas* (1950),

¹⁶ Thomas M. Disch publicou, em 26 de outubro de 1980, no *The New York Times*, um ensaio onde, embora reconheça que Bradbury seja o 'escritor oficial de ficção científica americana', um dos 'dinossauros mais velhos', diz que seu sucesso se dá pelo fato de que, como Peter Pan, o escritor nunca irá crescer, pois é e será a 'eterna criança americana', um 'fantasista'. Disch, ao apresentar os seus argumentos para adjetivar pejorativamente a obra de Bradbury como imprecisa, prolixa, ou o autor como desinformado, indisciplinado, sentimentalista em demasia, o qual discursa sermões intrusivos, se detém a analisar vários contos. As escolhas de Disch, tanto em relação aos contos de Bradbury quanto aos outros autores selecionados, referem-se às décadas de 1940 e 1950. Os escritores de ficção científica mais citados são Philip Dick e Asimov; ambos qualificados positivamente.

O homem ilustrado (1951) e *Fahrenheit 451* (1953). Além dos romances: *Dandelion Wine* (1957), *Something Wicked This Way Comes* (1962).

Ao longo dos anos, o escritor americano escreveu uma série de contos - alguns publicados, outros que permanecem inéditos - que constituem a ideia central da novela *The Fireman* (1951). São eles: “Bonfire” (1940), “The Reincarnate” (1942), “Bright Phoenix”¹⁷ (1947), “The Library” (1947), “Where Ignorant Armies Clash by Night” (1947), “Pillar of fire” (1948), “The Exiles”¹⁸ (1950), “Long After Midnight”¹⁹ (1951), “The pedestrian” (1951), “The Cricket on the Hearth” (1951), “The garbage collector” (1952), “Usher II”²⁰ (1958), “The Mechanical Hound” (s/d), “The Smile” (s/d), “The dragon who ate his tail” (s/d), “Something before dawn” (s/d), “To the future” (s/d). O objeto deste capítulo, *The Fireman* (1951), por sua vez, consiste na primeira versão do romance que, mais tarde, será intitulado *Fahrenheit 451* (1953).

Estas ficções foram escritas em um período no qual a modernidade, ao assassinar Deus²¹, acaba por asfixiar o sujeito histórico - indivíduos concebidos como parte de uma totalidade. Surgem “as imagens de homens feitos às pressas”²². Michel Foucault considera que o que Friedrich Nietzsche indica não é tanto a ausência de Deus, mas, sim, o fim do homem. No rastro do falecimento do divino, ocorre “o esfacelamento do rosto do homem no riso e o retorno das máscaras”²³. Gilles Deleuze, por sua vez, ao fazer referência ao aforismo de Nietzsche o qual indaga se a divindade não se fundamenta em existirem deuses, e não Deus²⁴, enuncia que as divindades morreram de gargalhar,

¹⁷ “Bright Phoenix” (1947-1948) foi desenvolvido a partir de “Tiger, Tiger, Burning Bright”. Este não foi publicado.

¹⁸ “The exiles” foi desenvolvido a partir de “The Mad Wizards of Mars” (1949).

¹⁹ “Long After Midnight” foi renomeado em “The Fireman”.

²⁰ “Usher II” é conhecido também pelo título de “Carnival of Madness” (1950). Usher II foi desenvolvido a partir de “The Castle” (1946).

²¹ A morte divina é anunciada no aforismo 125. In: NIETZSCHE, Friedrich. Tradução de Jean Melville. *A gaia ciência*. São Paulo: Martin Claret, 2007.

Tal como neste decreto de falecimento, não há também mais espaço para a tragédia e para Dionísio na vida dos gregos. Apolo reina soberano. A razão socrática vence. Segundo Sócrates, a tragédia desvia o homem do caminho da verdade: uma obra é bela apenas quando se submete à razão

²² SCHREBER, Daniel Paul. *Memórias de um doente dos nervos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995, p.99.

²³ FOUCAULT, Michel. Tradução de Salma Tannus Muchail. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. 534.

²⁴ NIETZSCHE, Friedrich Tradução de Márcio Pugliesi. *Assim falava Zaratustra*. São Paulo, Hemus, 1977, p. 139.

quando escutaram um Redentor pronunciar que ele era o único. Além disto, o perecimento deste Deus singular funda-se em um evento plural: cada sentido é múltiplo. Ao invés de eventos ruidosos acerca das mudanças das disposições do saber, delineia-se a crença na pluralidade silenciosa de cada ocorrência²⁵. “A transcendência de Deus decaiu. Mas ele não está morto, está envolvido no destino do homem.” Nesta passagem, Benjamin afirma o contrário do que diz Nietzsche nos aforismos 115, 127 e 207²⁶. Este fragmento, intitulado “O capitalismo como religião²⁷”, de Walter Benjamin, conduz o leitor à ideia de que o capitalismo consiste em uma religião feroz, implacável e irracional, porque desconhece a redenção e a trégua. Desenvolvido de modo parasitário, a partir do cristianismo, este sistema econômico celebra uma idolatria ininterrupta, sem sonho e sem piedade, cuja liturgia é o trabalho e o objeto é o dinheiro. Neste culto permanente, não é possível distinguir os dias de festa do período de trabalho.

Assim, não é gratuito que o nome do personagem Montag, em *The Fireman* (1951) de Bradbury, em alemão signifique segunda-feira - referência ao primeiro dia de trabalho, na queima de livros. O que passa a existir é um único e ininterrupto tempo de festa-trabalho, a destruição de volumes pelo fogo, tempo no qual a labuta do bombeiro censor coincide com a celebração da liturgia, espetáculo em praça pública. Esta exibição que diverte e chama a atenção dos cidadãos configura-se como culpabilizadora. Porque tende com as suas forças não à redenção, mas à culpa, não à esperança, mas ao desespero. Montag não vislumbra a transformação do mundo, mas sua destruição.

Por sua vez, Giorgio Agamben, a partir do fragmento de Benjamin, conclui que a fé é substituída pelo crédito. Como o dinheiro consiste na forma pura do crédito, então, Deus transfigura-se em dinheiro, na era do capitalismo. “Il capitalismo è, cioè, una religione in cui la fede – il credito – si è sostituita a Dio: detto altrimenti, poiché la forma pura del credito è il denaro, è una religione il cui Dio è il denaro²⁸.” Em coerência com a reflexão de Benjamin e, posteriormente, com Agamben, *The Fireman* (1951) de Bradbury indica sintomas de que

²⁵ DELEUZE, Gilles. Tradução de Luiz Orlandi, Roberto Machado. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

²⁶ NIETZSCHE, Friedrich. Tradução de Jean Melville. *A gaia ciência*. São Paulo: Martin Claret, 2007.

²⁷ Este fragmento intitulado 74, publicado em 1921, foi inspirado pelo livro de Ernst Bloch sobre Thomas Münzer.

²⁸ AGAMBEN, Giorgio. “Benjamin e il capitalismo”. *Revista Lo Straniero*. Maggio 2013, n. 155 In: <http://lostraniero.net/un-commento-oggi/> Acesso em: 25 out. 2016.

o dinheiro transformou-se em mercadoria. A sociedade desta ficção está condenada a viver de crédito. O trabalho está hipotecado de forma antecipada. O capital produtor de mercadorias nutre ficticiamente o próprio futuro. Não são apenas as empresas que vivem desta forma. As famílias, os indivíduos estão religiosamente envolvidos em um contínuo e generalizado ato de fé sobre o futuro, em um ininterrupto endividamento. Não só os cidadãos que escutam o rádio e assistem televisão são bombardeados no dia a dia com publicidade de mercadorias, como até Montag que não tem este hábito. “‘Try Denham's Dentifrice tonight!’ screamed the radio in the bright, shuddering wall of the jet train. Trumpets blared.”²⁹

Se o único modelo de fé é o dinheiro (papel e tinta em sua materialidade) que traz como consequência a eterna hipoteca e a necessidade contínua de mais crédito (algo próximo à imaterialidade), a vida aproxima-se do invisível. Isso ocorre, justamente, em um momento no qual as asas do extermínio, em Auschwitz e tantos outros campos de concentração, com o desfecho da Segunda Guerra Mundial, criaram a ilusão de terem se encolhido. As insígnias da Gestapo não são mais contempladas, mas, por outro lado, este outro (uma abstração, o inominável, o mal) é vislumbrado no marciano, no comunista. E também no leitor de livros, nos bombeiros de *The Fireman* (1951). Perante as imagens de cadáveres que perderam qualquer semelhança com a figura humana, instaura-se um clima de desencanto, pessimismo, insegurança, desconcerto. Auschwitz é reconhecido pela humanidade como o lugar onde o homem é capaz do pior: reificação de pessoas em objetos informes, em cinza. A questão não se resume à existência de um confinamento militar, mas na cotidianidade do seu horror.

A terminologia ‘campo de concentração’ é incapaz de dar conta de uma ocorrência singular que desarvora até mesmo a denominação estética de tragédia. É algo em sentido contrário, como a teologia negativa que reencontra Deus no vazio do nada. Em ambos os casos, lida-se com o inominável e o indizível. Assim como a experiência mística não consegue se expressar, a experiência de Auschwitz também não a alcança. O testemunho tropeça no indizível ou em quem já não pode mais fazê-lo. Assim, esta tentativa ensaiada pelo sujeito da enunciação esbarra nas possibilidades distendidas até seu ponto extremo. O que se enuncia é justamente a finitude do homem e as

²⁹ BRADBURY, Ray. “The Fireman”. *A pleasure to burn: Fahrenheit 451 Stories*. New York: Harper Perennial, 2010, p. 289.

bordas que o restringem. O sujeito, afirma Foucault³⁰, não é aquele que dá sentido ao universo (pela angústia de sua liberdade); ele se limita, apenas, a realizar possibilidades já inscritas em códigos tão inconscientes quanto as regras gramaticais. O ser humano não só tem a idade da sua língua como é formado por ela. Discorrer acerca do homem é tratar, também, da linguagem. Para Foucault, só se pode falar do homem a partir daquilo que o constitui e, portanto, o precede, ou seja, baseado na estrutura, apoiado nas condições de possibilidade do conhecimento. A partir de *A ordem do discurso* (1996), o filósofo adentra a reflexão do discurso como prática social perpassada pelo vínculo regulador do poder e, conseqüentemente, das suas instituições, e não mais sobre as relações estruturantes das ciências humanas. Em consequência disto, irá propor a linguagem como puro acontecimento: “Começo não haveria; e no lugar de ser aquele do qual vem o discurso, eu seria antes, ao acaso do seu desdobramento, uma estreita lacuna, o ponto do seu desaparecimento possível.”³¹

Se a linguagem não dá conta do indizível de certas experiências como o Holocausto, por outro lado, o horror (resultado de uma visão de mundo com uma lógica rigorosa, perversa e que abusa da racionalidade e burocratização) delineou outro semblante: a face dos aliados (o fronte do bem que venceu o mal - os nazistas) que, em 1945, lançou, em Hiroshima e Nagasaki, duas bombas atômicas. Os nazistas elaboraram uma lógica burocrática para a solução final. Os americanos criaram um fundamento científico para seu crime³². Diante deste contexto descrito e, portanto, perante a fragilidade humana, resta ao homem infame o seu corpo, que é entrevisto como a última fronteira existencial. É possível identificar, na narrativa de Bradbury, a necessidade de disciplinar a estrutura física humana, submetê-la à obediência cega das normas. Vigora a ordenação da experiência, o controle da subjetividade. O comando pela lógica administrativa, assim como a utopia de que é possível obter segurança e felicidade, em *The Fireman* (1951), reenvia o

³⁰ FOUCAULT, Michel. Tradução de Salma Tannus Muchail. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

³¹ Idem, 1996, p. 8-9.

³² Félix Guattari afirma que a Guerra do Golfo poderia ser nomeada de genocídio, já que matou mais iranianos do que as duas bombas atômicas lançadas em 1945, em Hiroshima e Nagasaki. Tornou-se claro com o distanciamento que o objetivo do combate foi domesticar a opinião árabe e demonstrar que a via yankee de subjetivação poderia ser imposta pela potência das armas e da mídia.

GUATTARI, Félix. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2000, p. 12-3.

homem aos vestígios da herança dos campos de concentração. A obsessão pela totalidade de uma raça pretensamente pura (os arianos) é substituída pelo desejo de um corpo “perfeito” de acordo com a tirania do *upgrade*, como se identifica na personagem Mildred. Ademais, permanece o uso da técnica para organizar os procedimentos de extermínio, a queima de arquivo, o controle. Caberia aqui lembrar que o comando do corpo, da vida, constitui-se em um empreendimento nazista, assim como a gerência da existência e a burocratização da morte.

Além da novela de 1951 de Bradbury, em “The garbage collector” (1953), de Bradbury, é possível também identificar a dinâmica de burocratização da morte. O prefeito de Los Angeles, neste conto, proclama que os garis irão recolher cadáveres ao invés do lixo. As razões de tal decreto são desconhecidas pelo leitor. A referência à uma guerra atômica, a temas apocalípticos e anti-tecnológicos é explícita, assim como, por exemplo, sucede nos contos “Bonfire” (1940) e “The Cricket On The Hearth” (1951). Da mesma forma como em *The Fireman* (1951), ocorre uma inversão da função de uma instituição pública (o corpo de bombeiros) que, neste conto, sucede o mesmo tipo de raciocínio. Delineiam-se, também, como diagnóstico da década de 1950, o medo da guerra atômica, a paranoia decorrente da caça às bruxas movida pelo senador Joseph McCarthy. “After the atom bombs hit our city, those radios will take to us. And then our garbage trucks will go pick up the bodies” relata o marido ao chegar em casa. A esposa, em seguida, conclui ao dizer: “Well, that seems practical.”³³

Se Bradbury não fornece pistas, no conto de 1953, para o entendimento da resolução do chefe do poder executivo municipal em Los Angeles, em dezembro de 1951, um retorno às ideias de Bataille sobre o erotismo³⁴ poderia auxiliar em uma possível compreensão. O temor à guerra é simultaneamente o pavor à morte e àquilo que ela representa para o sujeito. O cadáver – objeto angustiante, o testemunho da violência que destrói os homens – ao invés de ser velado, temido é apenas recolhido como um objeto inútil, descartável entre tantos outros, por um caminhão. Esvaziado de qualquer carga sentimental e subjetiva, o defunto encontra-se despossuído de qualquer solenidade e transcendentalidade. Se faz necessário, nesta ótica, apagar qualquer

³³ BRADBURY, Ray. “The garbage collector”. In: Match to flame. New York: Gauntlet Press, 2007, p. 160.

³⁴ BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

vestígio de guerra, qualquer pânico não afastado para que a atenção do homem seja desviada da tragicidade inerente à vida. Como detrito, o cadáver já não desperta nem perturbação, nem fascinação. Desfeita a relação batailleana entre a morte e o erotismo, entre o espanto e o êxtase, o morto sequer é um ente individual, pois faz parte de uma série de corpos, uma massa biológica. Qualquer diferença entre os indivíduos é anulada. A decadência física, a putrefação, o grotesco, o feio do corpo como imagens desarmonicas devem ser excluídos para que não ocorra produção de tensão nem criação de dramaticidade entre a vida e o sujeito. Este distanciamento leva a uma alienação. Perante a opção indicada pelo marido – mudarem para a fazenda paterna herdada para que ele não tenha que coletar corpos humanos - sua esposa:

(...) started to talk swiftly. She named a lot of things and she talked about a lot more, but before she got very far he cut gently across her talking. 'I know, I know, the kids and school, our car, I know,' he said. 'And bills and money and credit.'³⁵

O horror configurado na imagem de corpos transportados em caminhão de lixo dilui-se em meio à necessidade de dinheiro para pagar as contas da família, que consiste na única aspiração da mulher. A natureza – representada pela fazenda no interior - perdeu sua aura idílica, seu poder de conforto e de refúgio. Ao contrário da esposa que demonstra indiferença frente à realidade, o marido ainda externa o seu inconformismo com a sua nova função. É capaz de identificar a dimensão inquietante, o grotesco no seu cotidiano recente.

Tanto “The garbage collector” (1952) quanto *The Fireman* (1951) sinalizam uma época catastrófica, apocalíptica, espécie de fim de mundo, mas também um período de passagem onde os extermínios se naturalizam. Se, no conto de 1952, configura-se uma espécie de terra de ninguém onde a burocratização da morte ainda permite a menção a cadáveres, na novela de 1951, inexistem esses indícios. Se o emblema da Guerra Santa, na sociedade feudal, consistia na supressão do outro em nome da pureza dos ideais cristãos, na modernidade, a bandeira da raça pura ocasionou a violência justificada pelo discurso social, exercida através da técnica inventora da máquina de extermínio do outro. A produção seriada de cadáveres e a sua eliminação via caminhões de lixo se distingue, entre outros fatores, da exclusão do outro na Idade Média.

³⁵ BRADBURY, Ray. “The garbage collector”. In: *Match to flame*. New York: Gauntlet Press, 2007, p. 160.

Nessas duas obras de Bradbury, o homem não se submete ao trabalho de luto. Enquanto o combatente primitivo arcava pela morte imposta ao inimigo e expiava o homicídio exercido por meio de práticas cerimoniais e tabus, na sociedade da narrativa de Bradbury, o desrespeito pela morte passou a vigorar sob o signo da “morte da morte”. Se o definhamento está aniquilado, existe permissão para estiolar membros do corpo de bombeiros, leitores de livros, espectadores de televisão sem culpas e sem expiações, como ocorre em *The Fireman* (1951).

Quando o falecimento toca corpos que perderam a sua simbolização, como ocorre no conto e na novela mencionados, anteriormente, estes tornam-se apenas resíduos. Então, estaria certo Dostoiévski, na afirmação de que se Deus está morto, tudo é permitido? Não, pois esta asserção parece indicar a retirada da questão ética das mãos da inquestionável instância extra-humana. O transcendental ressurge sob a forma de fantasmas na obra do russo. Já na obra de Bradbury, o ser supremo abençoa Montag em sua cruzada para queimar livros. Logo, a novela do americano nega o apagamento do Redentor que se materializa na odisseia do ex-bombeiro. Ao contrário do Deus de Dostoiévski, que dá ao homem liberdade e responsabilidade, a religião guiará Montag para que este obtenha sucesso em sua odisséia.

Além da presença dos extermínios no cotidiano, do delineamento de uma nova forma de subjetividade - a religião, Deus, o alcance dos céus ou do inatingível são substituídos pelo sistema econômico do capitalismo, pelo dinheiro, pela eterna dívida e pela escravidão do trabalho -, na obra de Bradbury, é possível verificar que a organização do tempo e da atividade humana se dá por intermédio da técnica, mais especificamente da televisão e do rádio. No entanto esta experiência caracteriza-se como negativa, em *The Fireman* (1951), pois constata-se uma aproximação entre a técnica moderna e a ideologia reacionária. Aquela configura-se como algo externo que viria ameaçar os valores humanos. Detentora de um valor simbólico, a técnica é convertida em objeto da representação e na representação, e não como vestígio da ação humana e provocação para pensar o sujeito. Destarte é contemplada como forma e não como uma força, uma dinâmica. Deste modo, é naturalizada e acaba por reinar soberana, acima dos homens. A partir do momento em que o inquestionado se torna inquestionável, surge então o outro, um “monstro” imortal, imutável, incontornável e irreversivelmente dado. Não é pensado qual o papel do ser humano e sua responsabilidade em relação à técnica. Constrói-se, então, o dogma, a

resposta – ilusória, diga-se de passagem, e distante da inquietação e do questionamento – de que o homem e a técnica não estão necessariamente comprometidos.

Este paradoxo, exibido na narrativa bradburyana, além de marcos históricos como os regimes totalitários, a Primeira e a Segunda Guerras Mundiais e a sua produção de mortes em escala industrial, serviram de pano de fundo para a criação de inúmeras outras obras de ficção científica. Alguns exemplos são 1984 (1948), de George Orwell e Admirável Mundo Novo (1932), de Aldous Huxley. Culminando com a orientação dos saberes científicos para os esforços militares, a Segunda Guerra Mundial encerrou com a garantia de um futuro incerto.³⁶ *The Fireman* (1951) consiste em produto e reflexo de um período em que Dziga Vertov realiza filmes como *O homem com a Câmera* (1929), Fritz Lang produz *Metrópolis* (1927), Charles Chaplin concebe *Tempos Modernos* (1936). Estas películas trouxeram perspectivas opostas para um mesmo fenômeno social. Vertov buscou representar a integração entre o homem e a máquina, além de evocar o processo produtivo do cinema como uma prática de experimentação. A obra cinematográfica configurou a deambulação da potência da técnica do cinema, já que demonstrou um leque de possibilidades da câmera. Assim, a máquina foi o ator principal, possibilitando ao espectador conhecer mais acerca da produção de filmes, a partir do conhecimento do cinegrafista. Além disto, por este viés, a tessitura da vida em sua multiplicidade é afirmada. Inexiste hierarquia nas atividades cotidianas exibidas: lavar o cabelo, tocar piano, instalar fios de telefone, dançar balé, fazer embrulhos. A tecnologia que é capaz de ver sem limites é feita e controlada pelo homem. Slavoj Žizek acredita que, além da urdidura polifônica do cineasta russo, há uma limitação em seu conceito “cine-olho”. Na concepção de Vertov, o homem, caracterizado por sua incapacidade de se controlar, poderia evoluir para “uma forma mais elevada, precisa, pós-humana, que excluiria a sexualidade”³⁷.

³⁶ A Primeira e, principalmente, a Segunda Guerra Mundial revelaram a face destrutiva dos princípios tecnológicos. Instaurou-se, na sociedade, um pensamento cético que impossibilitou as certezas e a segurança em relação à vida. Ao mesmo tempo, intensificou-se o sentimento de decadência da sociedade e de descrença e desconfiança em relação à vida. No momento de pós-segunda Guerra Mundial, o homem é vislumbrado como denegrado pelos processos de modernização tecnológica. Isto, por sua vez, gerou um sentimento pessimista do mundo. Os princípios que prometiam o bem estar da humanidade ocasionaram a morte do homem.

³⁷ ŽIZEK, Slavoj. *Vivendo no fim dos tempos*. Tradução de Maria Beatriz de Medina. São Paulo: Ed. Boitempo, 2011, p.269.

Chaplin e Lang, por sua vez, viam com desconfiança e perplexidade a presença das máquinas no cotidiano, apresentando ao público operários subjugados por elas. *Felicidade* (1935) de Aleksandr Medvedkin (1935), filme muitas vezes confrontado a *Tempos modernos* (1936), de Chaplin, é uma comédia que beira a ingenuidade e satiriza o processo de modernização, incluindo o trabalho coletivo. O sonho do personagem principal era ter o seu próprio cavalo e celeiro. Se, na película russa, o herói acaba sendo convertido para atuar para a glória do coletivo, no filme americano, o elemento estruturador será um indivíduo solitário. Ao fazer menção a alguns filmes americanos e russos, frutos da polarização da Guerra Fria, é preciso recordar que a recepção cultural da tecnologia estadunidense na União Soviética foi dispar, nos centros urbanos e na área rural. Para o campesinato equivalia à promessa do fim do atraso. O trator Fordson era o bem de consumo mais pleiteado:

Os camponeses chamavam seus tratores de fordzónichkas... O nome de Ford era mais conhecido do que a maioria das figuras comunistas, com exceção de Lênin e Trótski. Alguns camponeses deram seu nome aos filhos, outros dotavam características humanas a seus ‘cavalos de ferro’.³⁸

Ao invés da estandardização dos ritmos apoiados no cálculo científico do rendimento corporal, o “trabalho de choque” russo, *udárni trud*, almejava alcançar uma maior produtividade mediante um esforço humano extra sem máquinas. Se os compassos tayloristas de trabalho eram comandados pelas normas da labuta, o objetivo do encargo de choque era romper-las através do esgotamento físico. A dor corporal era ignorada em prol do espírito de equipe, do dramatismo cotidiano e da conquista heroica.

Em Moscou, a arte e as técnicas de produção convergiram, utopicamente, ao angariar dramaturgos, cineastas e coreógrafos como artistas do corpo humano. O trabalho industrial converteu-se em um modelo de disciplina corpórea para a concepção do novo homem, na década de 1920. As técnicas tayloristas aglutinaram-se na cultura soviética por meio de procedimentos artísticos de fontes diversas. A este respeito, Buck-Morss esclarece:

Foram exemplares as teorias sobre o balé e a mímica importadas da Europa por Volkonski e

³⁸ BUCK-MORSS, Susan. *Mundo de sonho e catástrofe: a utopia de massas nos Estados Unidos e na União Soviética*. Tradução Ana Luiza Andrade e Rodrigo Lopes de Barros. Florianópolis: Editora da UFSC, p. 84. (no prelo).

Gárdin, que, por sua vez, influenciaram os primeiros diretores do cinema soviético. A primeira teoria da montagem formulada por Lev Kuleshóv comparava a articulação rítmica do corpo do ator, uma série de movimentos básicos como se fossem gestos expressivos, com tomadas cinematográficas: ambos eram segmentos de movimento, “a combinação de momentos de ação separados... desdobra[ndo-se] no espaço e permanece[ndo] no tempo”. A montagem, para Kulechóv, era o ritmo da tela, e o corpo do ator, controlado e com consciência própria, era o seu modelo universal. Como no gerenciamento científico de Taylor, cada uma das partes do corpo do ator foi tratada como um módulo independente, que poderia organizar-se com outras partes em poses complexas. O mesmo processo ocorria na construção cinemática: segmentos de filme, como segmentos de gestos corpóreos, eram, tais como os descreve Iampólsky, ‘signos que se opunham uns aos outros, e que, precisamente, adquiriam sentido nessa oposição’. Tanto o ritmo da montagem quanto o ritmo corpóreo eram ensinados no Laboratório de Cinema Experimental da Escola de Cinema de Moscou em que Kulechov participou ativamente. O teatro também foi afetado. O dramaturgo Vsévolod Meyerhold desenvolveu um sistema de “biomecânica” que tratava o ator como um objeto maleável de expressão emocional. A meta aqui também era o controle sobre o corpo, eliminando todos os movimentos que fossem supérfluos e não deliberados. Utilizou-se cronômetros e relógios registradores para ajudar os estudantes de artes dramáticas a exercitar suas ações seguindo um padrão. A influência de Gastie e do taylorismo era explícita.³⁹

Esta fé no processo de modernização acabou por produzir rastros de desastres como, por exemplo, o terror revolucionário. O sonho se transformou em pesadelo. A produção industrial permaneceu em expansão, mas distante do bem-estar da maioria. O ensino da

³⁹ Ibidem, p.83. (no prelo)

abundância possibilitou sistemas que exploram o trabalho humano e o meio ambiente natural.

A despeito de *Solaris* (1972), de Andrei Tarkovski, ser posterior ao período de produção de *The Fireman* (1951), valeria a pena mencioná-lo para fazer um contraponto à visão da narrativa de Bradbury. Naquela obra cinematográfica, a natureza exuberante impõe-se ao homem. A ciência, com seus modelos matemáticos, seria uma extensão do aparato perceptual-cognitivo humano. Assim, é incapaz de ter conhecimento de si própria, já que é estranha a si mesma. O cientista e o protagonista Kris Kelvin, no início desta película, ponderam:

- Quer destruir o que não somos capazes ainda de compreender? Não sou adepto do conhecimento a qualquer custo. O conhecimento só é verdadeiro quando ético.

- Só o homem torna a ciência imoral. Lembre-se de Hiroshima.⁴⁰

Para além de uma tentação moral, poder-se-ia pensar que a ciência moderna seria uma expressão do esquecimento do ser. Martin Heidegger, a título de exemplo, ao invés de construir uma ponte entre a técnica moderna e a ideologia reacionária, conecta a existência daquela à tradição do pensamento metafísico. Assim, a sua crítica enseja o parecer do transcendental. Para o filósofo, a problemática da técnica moderna tem início em 1671, e não apenas com a explosão da primeira bomba nuclear. “Chegamos tarde demais para os deuses e cedo demais para o ser”, afirma Heidegger. O pensamento místico, nem técnico nem mágico, não deseja manipular nem sequer subjugar, se rejubila com aquilo que é e principia-se para o segredo do ser. A preocupação de Heidegger consiste no ser e no seu destino no ocidente. Ao iniciar sua reflexão, adverte que o questionar se constrói em um caminho. Por isso é prudente atentar para a trajetória ao invés de ficar preso à “proposições e títulos particulares”. O itinerário consiste em um percurso de pensamento que necessariamente passa pela linguagem. A técnica ao ser diferenciada da sua própria essência, possibilita que o seu cerne seja contemplado como algo não técnico. Para se experimentar a relação com a técnica não se pode apenas representá-la e propagá-la. Em que consiste a concepção corrente de técnica? “Ela mesma é uma instalação; expressa em latim, um *instrumentum*. (...) um meio e um fazer humano, pode, por isso, ser chamada de determinação instrumental e

⁴⁰ *Solaris*. Direção: Andrei Tarkovski, 1962, cor, 166 min.

antropológica da técnica.”⁴¹ A técnica em si mesmo atua ou não atua, expande-se ou não. Carrega consigo uma convicção de eficácia, porque se alia à pretensão de certeza da ciência. Em que consiste o instrumental? Onde se situa algo como um meio e um fim? “Onde fins são perseguidos, meios são empregados e onde domina o instrumental, ali impera a causalidade.”⁴² Inquirindo gradativamente o que a técnica representada como meio é em sua autenticidade, ocorre uma aproximação do desocultamento⁴³. “A técnica é um modo de desocultar. Técnica se essencializa no reino onde se revela e ocorre o desocultamento, lugar da *aletheia*, verdade, acontecimento.”⁴⁴

A partir de 1936, à altura de textos como “A época das imagens de mundo”, o filósofo concerne a sociedade contemporânea entrelaçada no desocultamento técnico do Ser. Este desencobrimento técnico, apesar de possibilitar certo acesso ao Ser admitido por ele mesmo, deixa sempre algo no escuro. O Ser subtrai-se (*entzieht sich*) no mesmo processo que desoculta-o tecnicamente. O parecer à tecnologia deixa de ser uma crítica ao *know-how* como meio, mal usado e inadequadamente proporcionado, e aponta que a modernidade é, até suas raízes, técnica. Portanto, corre o risco de perder, no auge do aperfeiçoamento das ciências e dos instrumentos e métodos, o essencial. O que se constituiria como o essencial? Seria um contato com a plenitude do Ser, somente possível quando o homem se despede da ilusão de poder dominar o que está ao alcance de sua mão. Outro olhar a fazer díspar, que Heidegger denomina como conservar (*schonen*), seria a consequência, o que incluiria também uma relação conservadora (*schonend*) com a natureza.

A combinação de determinismo tecnológico e pessimismo cultural, a suspeita no tocante às máquinas, corporifica-se no enredo de Bradbury, como desconfiança em relação à chegada dos primeiros televisores, nos lares da classe média norte-americana, os quais contribuíram com a transição do espaço de sociabilidade familiar da mesa de jantar para a sala ao redor do novo aparato de integração familiar. *The Fireman* (1951) retrata a sociedade de consumo americana que se impõe diante da suposta ameaça dos livros. “A book is a loaded

⁴¹ HEIDEGGER, Martin. “A questão da técnica”. Tradução de Marco Aurélio Werle. In: *Scientie Zudia*, São Paulo, v. 5, n. 3, 2007, p. 376.

⁴² Ibidem, p. 377.

⁴³ Na tradução da palavra “revealing”, levei em consideração a tradução feita por Brüseke. In: BRÜSEKE, Franz Josef. *A técnica e os riscos da modernidade*. Florianópolis, Ed. UFSC, 2001.

⁴⁴ Ibidem, 2007, p. 384.

gun in the house next door. Burn it.⁴⁵”, dirá categoricamente o chefe dos bombeiros. Ao estreitar esta atemorização, é possível deparar-se com o outro desconhecido – seja ele um objeto ou uma criatura –, que, por sua vez, poderia remeter ao pânico do contato, do contágio. O mal se constitui como fantasma do outro com aspectos culturais acentuados, em forma de publicidade racista legalizada, disseminado pelas mídias de consumo. *It came from outer space* (1953), de Jack Arnold, parte do conto homônimo de Bradbury em que, embora os monstros não sejam ainda totalmente malignos – estatelam-se por acaso na Terra, por acidente –, sua potência destrutiva é evidenciada. Com exceção de uma cena, só é possível vislumbrar o enorme olho gelatinoso, envolvido em fumaça.

Nessa perspectiva que vislumbra uma ruptura entre a técnica e o mundo natural (primário), José Ortega Y Gasset⁴⁶ estabelece vínculos entre as noções de homem, técnica e necessidade. A técnica seria algo dinâmico e histórico. Estaria associada às inevitabilidades das exigências do viver biológico e também às necessidades supérfluas – o bem-estar. Ortega Y Gasset lança mão do estado da embriaguez e de suas diferentes manifestações artísticas para exemplificar como o homem responde à precisão prazerosa e não utilitária, através da técnica. Se, por um lado, é supérfluo estar bem, por outro, consiste em uma necessidade fundamental – “necessidade das necessidades”.⁴⁷ Assim, a técnica consiste em “esforço para poupar esforço ou, em outras palavras, é o que fazemos para evitar por completo, ou em parte, as canseiras que a circunstância primeiramente nos impõe”.⁴⁸ O objetivo em frisar aquilo que foi evitado permite ao filósofo indicar o momento de transcendência da vida orgânica:

No vão que a superação de sua vida animal deixa, dedica-se o homem a uma série de tarefas não biológicas que lhe são impostas pela natureza, que ele inventa para si mesmo. E precisamente a essa vida inventada, inventada como se inventa um romance ou uma peça de teatro, é o que o homem chama de vida humana, bem-estar.⁴⁹

⁴⁵ BRADBURY, Ray. “The Fireman”. New York: NY: *Galaxy Science Fiction*, 1951, p.20.

⁴⁶ In: ORTEGA y GASSET, José. *Meditação sobre a técnica*. Tradução de Isaura Almeida Amoedo. Lisboa: Fim do Século Edições, 1990.

⁴⁷ Ibidem, p. 20.

⁴⁸ Ibidem, p. 31.

⁴⁹ Ibidem, p. 33.

Ortega Y Gasset indaga também sobre qual seria o desejo fundamental e autêntico que a técnica concebe como um meio de atualização. Esta reflexão acerca da relação da técnica estabelecida com o desejo indica que o querer (no plural) encontra-se próximo daquilo que é projetado pelo homem. Portanto, os desejos são dinâmicos, dispares, e efetivam o si-mesmo para realizá-los. Porém,

(...) quando alguém é incapaz de desejar-se a si mesmo, porque não tem claro um si-mesmo que realizar, é evidente que não tem senão pseudo-desejos, espectros de apetites sem sinceridade nem vigor. (...) o homem atual não sabe o que ser, falta-lhe imaginação para inventar o argumento de sua própria vida.⁵⁰

A partir da argumentação de crise de desejos, de desorientação de fim que lastreia o agir técnico, fundamenta-se um parecer que identifica a problemática no autoconhecimento, na identidade do homem da sociedade tecnocrática. Interessante notar que Ortega Y Gasset não deixa de reconhecer a potencialidade da técnica à qual se refere como fabulosa.

Como a discussão acerca da tecnologia está travestida, na narrativa de Bradbury, na mídia televisiva, seria interessante recorrer ao ponto de vista de Raymond Williams, para não recair em um determinismo tecnológico que, muitas vezes, acompanha uma novidade. Para o crítico cultural, a televisão não consiste em uma invenção tecnológica autônoma ou um conjunto de acontecimentos.⁵¹ Suas

⁵⁰ Ibidem, p. 48-9.

⁵¹ A invenção da televisão, para Raymond Williams depende de um complexo de invenções e desenvolvimentos na eletricidade, na telegrafia, na fotografia, no cinema e no rádio. Este primeiro período situa-se entre 1875 e 1890. Já a segunda fase se inicia em 1920 e prossegue até os primeiros sistemas de televisão pública, na década de 1930. Cada uma destas etapas dependeu de realizações cujos objetivos primários seriam para outros fins. Um exemplo seria o das investigações de eletricidade que, segundo o teórico inglês, foi conhecido por muito tempo como um fenômeno primariamente filosófico: um enigma natural intrigante. Já a tecnologia associada à essa perscrutação inicial concentrou-se em um projeto independente - um novo tipo de comunicação: notícias do exterior, a partir de fontes até então inacessíveis. Para Williams, no drama dos anos 1880 e 1890, cujos exemplos seriam a obra do escritor norueguês Henrik Ibsen e do russo Anton Pavlovitch Tchekhov, esta estrutura já despontava. Se o centro de interesse dramático foi, pela primeira vez, a casa da família; homens e mulheres olhavam de suas janelas ou esperavam ansiosamente pelas mensagens, para aprender sobre as forças, lá fora, que determinavam as condições de suas vidas. A nova tecnologia de “consumidor” alcançou o seu primeiro estágio decisivo na década de 1920, servindo este arcabouço complexo de necessidades, obviamente, dentro dos limites e das pressões da sociedade capitalista industrial. Ocorreram melhorias imediatas referentes à condição e à eficiência da casa privatizada. Além disso, havia novas instalações, em transporte privado, para as expedições a

premissas científicas e mecânicas estavam disponíveis já nos anos de 1920. Porém, ela só assumiu a sua forma após a Segunda Guerra Mundial, no contexto de uma economia global baseada na mercadoria, dominada pelos Estados Unidos, e em meio aos efeitos dos choques posteriores a Hiroshima e Auschwitz. A reorganização relativamente repentina e ubíqua do tempo e da atividade humana que acompanhou a televisão teve poucos precedentes históricos. À medida em que as normas disciplinares do local de trabalho e das escolas abandonaram sua eficácia esta mídia foi alterada para instrumento de regulação, gerando efeitos até então desconhecidos. Esta mídia constitui-se em elemento de transição de um mundo de instituições disciplinares para um universo de controle. Também introduziu nos lares estratégias disciplinares. Apesar dos estilos de vida mais desenraizados e transitórios do pós-guerra, segundo Jonathan Crary⁵², os efeitos eram sedentarizantes: os telespectadores permaneciam fixos em seus lugares, apartados uns dos outros. Isto corresponde, em parte, a um modelo industrial próprio do local de trabalho. Apesar de não ocorrer trabalho físico, consiste em um arranjo no qual a administração dos indivíduos coincide com a produção de valor excedente, pois a nova acumulação é impulsionada pelo tamanho da audiência.

Faz-se necessário ir além da premissa de Williams, Ortega Y Gasset e Heidegger. Assim, ao se contemplar a técnica como uma força, uma dinâmica, e não como uma forma, a subjetividade é vislumbrada sob o ângulo da produção. Isto significa um deslocamento dos sistemas tradicionais de determinação do tipo infraestrutura material, superestrutura ideológica, pois os diferentes registros que engendram a subjetividade não obedecem à relação hierárquica. Os fatores imateriais desempenham papel preponderante, até porque foram assumidos pelas mídias de alcance mundial. Partindo da leitura de *O Capital*, de Marx, Deleuze e Guattari chegam à conclusão de que o sistema capitalista é caracterizado pela conjunção extrínseca do fluxo de produtores com a fluidez de dinheiro. O capitalismo constitui-se na divisa exterior das sociedades, porque ele não tem fronteira exterior, mas um limite interior:

partir da casa. Em seguida, no rádio, despontava um novo tipo de entrada social - notícias e entretenimento levados para a casa.

WILLIAMS, Raymond. "B. The social history of television as a technology", "C. The social history of the uses of television technology." In: *Television: Technology and cultural form*. New York: Schocken Books, 1974, p. 7-25.

⁵² CRARY, Jonathan. *Capitalismo tardio e os fins do sono*. Tradução de Joaquim Toledo Jr. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2014.

Assim, a diferença não se anula na relação que a constitui como diferença de natureza, a ‘tendência’ não tem limite, não há um limite exterior que ela possa atingir ou de que se possa aproximar. O único limite da tendência é interno e ela está sempre a superá-lo, mas deslocando-o, isto é, reconstituindo-o, reencontrando-o como limite interno que tem de voltar a superar por meio de um deslocamento: a continuidade do processo capitalista engendra-se neste corte de corte sempre deslocado, ou seja, na unidade da esquiz e do fluxo.⁵³

Esse movimento pertence à desterritorialização do capitalismo; ocorre do centro para a periferia, ou seja, dos países considerados desenvolvidos para os subdesenvolvidos, os quais não são um mundo à parte, mas peça essencial da máquina capitalista. Esta é alimentada por uma tensão de fluxos:

A verdadeira axiomática é a da própria máquina social, que substitui as codificações anteriores e que organiza todos os fluxos descodificados, inclusive os fluxos de código científico e técnico, em proveito do sistema capitalista e a serviço dos seus fins. É por esta razão que se tem observado frequentemente que a revolução industrial combinava uma elevada taxa de progresso técnico com a manutenção de uma grande quantidade de material ‘obsolescente’, com uma grande desconfiança em relação às máquinas e às ciências.⁵⁴

No sistema econômico de superprodução, no capitalismo, ao invés da aquisição de matérias primas, produtos são adquiridos já finalizados ou são montados a partir de peças soltas. O que se negocia são os serviços. Deleuze e Guattari sustentam que a ordem fixa, rígida e distinta foi ultrapassada pela modulação, adaptabilidade, flexibilidade, variação, flutuação, fluidez, abertura e continuidade.

Embora a subjetivação esteja ancorada em dispositivos capitalistas, isso não significa o seu aprisionamento absoluto. É sempre possível resistir, escapar das modelizações dominantes, apropriar-se diversamente do que é ofertado cotidianamente pela televisão, pelo

⁵³ DELEUZE, GUATTARI, Gilles, Félix. *O anti-édipo*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora. 34, 2011, p.306.

⁵⁴ Ibidem, p.310-11.

patrão, pelo cônjuge, pela escola, pois esse desenvolvimento da subjetividade capitalística propicia imensas possibilidades de desvio e singularização. É possível atrever-se a singularizar. Félix Guattari e Suely Rolnik esclarecem:

A essa máquina de produção de subjetividade eu oporia a ideia de que é possível desenvolver modos de subjetivação singulares, aquilo que poderíamos chamar de ‘processos de singularização’, uma maneira de recusar esses modos de encodificação preestabelecidos, todos esses modos de manipulação e telecomando, recusá-los para construir, de certa forma, modos de sensibilidade, modos de relação com o outro, modos de produção, modos de criatividade que produzam uma subjetividade singular. Uma singularização existencial que coincida com um desejo, com um gosto de viver, com uma vontade de construir o mundo no qual nos encontramos, com a instauração de dispositivos para mudar os tipos de sociedade, os tipos de valores que não são os nossos.⁵⁵

Afinal, em que consiste a subjetivação? Partindo da concepção de Hume da subjetividade, Guattari e Rolnik afirmam:

Não existe uma subjetividade do tipo ‘recipiente’ em que se colocariam coisas essencialmente exteriores, as quais seriam ‘interiorizadas’. As tais ‘coisas’ são elementos que intervêm na própria sintagmática da subjetivação inconsciente. São exemplos de “coisas” desse tipo: um certo jeito de utilizar a linguagem, de se articular ao modo de semiotização coletiva (sobretudo da mídia); uma relação com o universo das tomadas elétricas, nas quais se pode ser eletrocutado; uma relação com o universo de circulação na cidade. Todos esses são elementos constitutivos da subjetividade.⁵⁶

As subjetividades, essa relação de si consigo mesmo e com as outras coisas do mundo, os modos de existir, são produzidas; tudo aquilo que concorre para a produção de um “si”, um modo de existir, um estilo de existência.

⁵⁵ GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: Cartografias do Desejo*. Tradução de Suely Rolnik. Petrópolis: Vozes, 1999, p.16-7.

⁵⁶ *Ibidem* p. 33.

Deleuze aponta Hume como uma das principais contribuições do empirismo para uma concepção de subjetividade não substancializada e imanente:

A filosofia de Hume é uma crítica aguda da representação. Hume não faz uma crítica das relações, mas uma crítica das representações, justamente porque estas não podem apresentar as relações. Fazendo da representação um critério, colocando a ideia na razão, o racionalismo colocou na ideia aquilo que não se deixa dar sem contradição numa ideia, a generalidade da própria ideia e a existência do objeto, o conteúdo das palavras sempre universal, necessário ou verdadeiro (...)⁵⁷

Além da concepção das subjetividades como produzidas, é possível também concebê-las como processos, através dos conceitos de máquina e de agenciamentos coletivos de enunciação. A respeito dessa segunda perspectiva, Guattari e Rolnik afirmam:

A subjetividade é produzida por agenciamentos de enunciação. Os processos de subjetivação, de semiotização - ou seja, toda a produção de sentido, de eficiência semiótica - não são centrados em agentes individuais (no funcionamento de instâncias intrapsíquicas, egóicas, microsociais), nem em agentes grupais. Esses processos são duplamente descentrados. Implicam o funcionamento de máquinas de expressão que podem ser tanto de natureza extra-pessoal, extra-individual (sistemas maquínicos, econômicos, sociais, tecnológicos, icônicos, ecológicos, etológicos, de mídia, enfim sistemas que não são mais imediatamente antropológicos), quanto de natureza infra-humana, infrapsíquica, infrapessoal (sistemas de percepção, de sensibilidade, de afeto, de representação, de imagens, de valor, modos de memorização e produção de ideia, sistemas de inibição e de automatismos, sistemas corporais, orgânicos, biológicos, fisiológicos, etc.).⁵⁸

⁵⁷ DELEUZE, Gilles. *Empirismo e Subjetividade: ensaio sobre a natureza humana segundo Hume*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed.34, 2001, p.22.

⁵⁸ GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: Cartografias do Desejo*. Tradução de Suely Rolnik. Petrópolis: Vozes, 1999, p.31

Para estes autores, os sujeitos existem e produzem subjetividades, em meio a combates. E não isolados, na margem, como ocorre com o grupo dos homens livros, na ficção de Bradbury. A matéria prima que compõe as subjetividades são variáveis. Existe um empreendimento que almeja persuadir os perigos presentes nas tentativas de transgressão dos valores capitalistas de referência, como se eles garantisse algum tipo de segurança ou ordem. A recusa, indicada por Guattari, abarca uma aproximação da dimensão desejante da vida, para que, conectados a ela, os sujeitos tenham possibilidades de inventar novas maneiras de experimentar e perceber os encontros. Guattari elucida:

O que chamo de processos de singularização é algo que frustra esses mecanismos de interiorização dos valores capitalísticos, algo que pode conduzir à afirmação de valores num registro particular, independentemente das escalas de valor que nos cercam e espreitam por todos os lados.⁵⁹

Assim, dialogando com esta perspectiva de Guattari, a produção incessante só seria possível, em *The Fireman* (1951), a partir dos encontros de Montag com o outro - bombeiros, telespectadores, o cão mecânico, o chefe dos bombeiros - e não apenas com os leitores de livros. O distinto pode ser compreendido como o diverso social, mas também como os acontecimentos, as invenções, enfim, aquilo que produz efeitos nos corpos e nas maneiras de viver. Tais realizações difundem-se por meio de múltiplos componentes de subjetividades que estão em circulação no campo social, incluindo as mídias. A confluência entre mídias e livros, suportes díspares, possibilitam conexões diversas e inesperadas, precipitando movimentos que insistem em suas misturas e em seus desvios.

O que se se nota em *The Fireman* (1951), a partir do ponto de vista do narrador, seria uma espécie de enjaulamento das subjetividades. Esta constatação torna-se mais evidente em *Fahrenheit 451* (1953), onde o aparelho da televisão se encontra fixado em mais de uma parede. Neste romance de 1953, o sonho de consumo de Mildred, esposa de Montag, é comprar a quarta tela. Sendo que o casal ainda está pagando o parcelamento da terceira tela. A televisão envolve fisicamente o espectador e por isso, acaba por proporcionar uma ambientação para quem assiste e participa das programações ao vivo. A sua função tanto na novela de 1951 quanto no romance de 1953 de

⁵⁹ Ibidem, p. 47.

Bradbury, na perspectiva do narrador onisciente, consiste apenas em entreter os telespectadores. Já no romance de George Orwell, *1984*, publicado em 1949, os *telescreens* são obrigatórios e estão presentes nas casas, nas ruas, em espaços privados e públicos; transmitem propaganda ideológica do partido, além de vigiar e controlar as atitudes e os pensamentos dos cidadãos que, na sua maioria, estão à parte do progresso e são miseráveis. Esta tecnologia, em *The Fireman* (1951), embora desejada pelos cidadãos, ainda não dispõe microfones acoplados para a escuta de conversas sem o consentimento do espectador e nem é utilizada para analisar o seu comportamento. Na sociedade da narrativa de Orwell, ao contrário de *The Fireman* (1951), os livros não são proibidos. Porém, são reescritos assim como as notícias pretéritas de jornais pelo *ministry of truth* (*Minitrue*). Parte da literatura política dos cinco anos anteriores encontrava-se obsoleta, pois os relatórios e os registros foram retificados. Em *Nós* (1921) do russo Yevgeny Zamyatin, a mídia se resume ao Jornal do Estado que veicula as informações. Há também os alto falantes das fábricas que transmitem o hino e a marcha do Estado. Nas obras de Orwell e Zamyatin, a impossibilidade de subjetividades diferenciadas predomina. Não se leva em consideração que a vida envolve um processo vivo e, portanto, provisório, uma vez que o sujeito está vulnerável à ação de novas forças e dos acontecimentos.

Por um lado, a mídia⁶⁰ em *The Fireman* (1951) executaria a missão de falsear a realidade que se assemelha a um mosaico de ficções. A suposta perseguição e detenção do bombeiro Leonard Montag ilustraria a transposição dos limites entre a realidade e a ficção. A edificação deste conflito, com a ausência das imagens reais, nos programas de televisão, e a sua resolução ocorre apenas nas telas. A distância da realidade (Montag não foi capturado pelos bombeiros) e a redução entre o real e a ficção são discutidas por Raymond Williams, no ensaio “*Distance*” (1982) ao discorrer acerca do tratamento dado à guerra das Malvinas pela televisão. Este conflito é considerado pelo inglês como o momento em que o público invade o privado. Enquanto no Vietnam, mostrava-se uma guerra de *close-ups*, na batalha das Malvinas, é possível identificar um combate de botões apertados e mísseis disparados. Na impossibilidade de imagens do sul do Atlântico, vetadas por questões de segurança, mas também para reforçar a

⁶⁰ Entendo mídia como o termo que engloba os meios de comunicação: rádio, jornal impresso, televisão, internet. No caso da ficção de Bradbury, tem-se o rádio e a televisão como exemplos de mídia.

qualidade fundamental deste conflito, as mídias exibiam incansavelmente imagens de testes das armas semelhantes aos dos jogos eletrônicos modernos. Esta particularidade formal auxilia a construção do afastamento, pois dilui-se a diferença entre o jogo e a realidade, o ensaio e a encenação. A cultura da época, a da distância, é o primeiro passo para a _alienação onde não apenas a guerra será construída, nos programas de televisão que, privados das imagens do conflito real, produzem modelos dos campos de batalha e das armas. O telejornal encena um *front* onde se travam batalhas decisivas; conflitos são ganhos ou perdidos mais na mídia do que nos campos de batalha.⁶¹

Por outro lado, a omissão de imagens das Malvinas não é nada mais do que a velha censura. É preciso ficar atento para não concluir que esta batalha seria uma violência gerada tecnologicamente e estrategicamente jogada, como se não existisse um determinado espaço, território onde foi travado este conflito e, sim, uma simulação televisiva. A cobertura “ao vivo”, muitas vezes, é capaz de escapar do controle. Em *The Fireman* (1951), um homem cujo hábito o levava, no período matutino, a caminhar solitário pelas avenidas para tomar ar e fumar cigarro, é exibido como se fosse Montag:

‘Watch.’ He made the tv picture brighter.

‘Up that street there, somewhere, right now, out for an early morning walk. A rarity, an odd one. Don’t think the police don’t know the habits of queer ducks like that, men who walk early in the morning just for the hell of it. Anyway, up that street the police know that every morning a certain man walks alone, for the air, to smoke. Call him Billings or Brown or Baumgartner, but the search is getting nearer to him every minute. See?’

In the video screen, a man turned a corner. The Electric Hound rushed forward, screeching.

The police converged upon the man. The tv voice cried, ‘There’s Montag now! The search is over!’

‘Montag is dead, the search is over, a criminal is given his due,’ said the announcer. The camera trucked forward. Just before it showed the dead man’s face, however, the screen went black.⁶²

⁶¹WILLIAMS, Raymond. “Distance”, 1982, p.19-20. In: <http://www.lrb.co.uk/v04/n11/raymond-williams/distance>. Acessado em 24 de julho de 2016.

⁶²BRADBURY, Ray. “The Fireman”. In: *Galaxy Science Fiction*. New York: NY, 1951, p.52.

O hábito deste cidadão anônimo de caminhar pelas avenidas remete, por sua vez, ao conto “The Pedestrian” (1951), também de autoria de Bradbury, em que o leitor se depara com as deambulações do escritor Leonard Mad. Assim como a figura do *flâneur*, Leonard gosta de “Walking for air. Walking to see”⁶³. Contudo, não se contenta em apenas deslocar-se a pé, tem o desejo de tocar e sentir as plantas, mesmo que esporadicamente: “picking up a leaf as he passed, examining its skeleton pattern in the infrequent lamplights as he went on, smelling its rusty smell.”⁶⁴ Se o “pintor da vida moderna” de Baudelaire remete ao processo de modernização desenfreada, nas principais capitais da época, e fomenta indagações e curiosidades a partir do seu olhar sensível, de maneira próxima, em “The pedestrian” (1951), sob o olhar de Leonard, o retrato de uma cidade no futuro, ano de 2052, se revela. No entanto, ao invés da efervescência da metrópole com o surgimento dos bens culturais, o escritor que não escreve há anos pois “magazines and books didn’t sell any more”⁶⁵ limita-se a observar as casas sepulcrais, mal iluminadas pela luz do aparelho de televisão, onde telespectadores assemelham-se aos mortos:

Everything went on in the tomblike houses at night now, he thought, continuing his fancy. The tombs, ill-lit by television light, where the people sat like the dead, the gray or multicolored lights touching their faces, but never really touching them.⁶⁶

Semelhante ao observador de Edgar Allan Poe, no conto “O homem da multidão”, que contempla através das vidraças de um local público, Leonard também o faz. Porém, a semelhança entre os dois observadores é apenas vislumbrar por meio de um vidro. O personagem de Bradbury não se mistura à multidão fragmentada de telespectadores confinados em suas residências para melhor poder decifrá-la. Além disso, é encaminhado à força ao “Psychiatric Center for Research on Regressive Tendencies”, pois, nesta sociedade totalitária, um simples deslocamento corriqueiro sugere uma atitude subversiva. As luzes do lampiões foram substituídas pelas luzes das imagens do aparelho de televisão. Há nestas ruas desertas percorridas à noite pelo *flâneur*

⁶³ Idem, 2010, p.154.

⁶⁴ Ibidem, p.152.

⁶⁵ Ibidem, p.154.

⁶⁶ Ibidem, p.154.

bradburyano algo que se assemelha ao “silêncio de um formigueiro”⁶⁷ que Victor Hugo augura na Paris noturna. Inexiste, no futuro de Bradbury, a multidão metropolitana que para o *flâneur* de Benjamin seria como um entorpecente de abandono. O narcótico que paralisa será propiciado principalmente pela mídia, em um espaço privado. Ao invés da peregrinação a pé, tem-se um percorrimto com o corpo inerte em um sofá. O deslocamento se dá com os olhos, com a cabeça. Se, por um lado, o telespectador vive o totalitarismo do aparelho de televisão, por outro lado, os gestos mediados pela técnica apontam determinada maneira de estar no mundo. Significações são produzidas. Inexiste uma visão dualista entre objeto e sujeito, uma perspectiva imóvel, embora o ponto de vista do narrador da novela de 1951 de Bradbury ainda esteja atrelado a uma relação com o visível que se estrutura apenas com o modelo da linguagem escrita. Ao inverso do que ocorre no conto “O primo em sua janela”, de E.T.A. Hoffmann (2012), a partir da chegada do parente do narrador, Leonard, em suas andanças noturnas, não se interessa em identificar a multidão de telespectadores que ocupam as salas. Seu prazer será caminhar solitário pelas avenidas onde inexistirá qualquer pedestre por milhas. “‘By God, I’m alone. Not another pedestrian in miles.’ He walked swiftly down street after street. ‘Why, I’m the only pedestrian in the entire city!’”⁶⁸ Este consiste no único registro da narrativa em que suas andanças sugerem uma atividade sem objetivo, com ausência de controle, uma maneira de produzir subjetividades. O personagem de Bradbury gosta de prestar atenção em sua própria respiração enquanto caminha. Em *The Fireman* (1951), ao invés de Leonard Montag, será Clarisse que apreciará tocar e cheirar plantas além de andarilhar.

O conto “The pedestrian” (1951) o qual será inserido na novela de 1951 de Bradbury é mais um exemplo entre vários acerca do descuido do escritor na reescrita. Ele altera a data no início do texto, de 2052 para 2131, mas esquece de modificá-la no decorrer da narrativa quando a menciona pela segunda vez. Assim, acaba por gerar uma contradição na narrativa. Esta desatenção poderia ser lida como um sintoma do livro como uma mercadoria produzida em um curto período para atender as demandas de uma cultura pautada pelo consumismo e pela efemeridade da venda. Uma escrita desleixada suscita uma leitura distraída, cujo objetivo é o entretenimento. A diversão, por sua vez, é

⁶⁷ BENJAMIN, Walter. *A modernidade e os modernos*. Tradução de Heindrun Krieger Mendes da Silva. Rio de Janeiro: Ed. Tempo Brasileiro, 1975, p.48.

⁶⁸ BRADBURY, Ray. “The Fireman”. In: *Galaxy Science Fiction*. New York: NY, 1951, p.11.

mais propícia ao tempo utilitário. A rapidez de reescrita de Bradbury indica a sua submissão à lógica do mercado editorial em gerar lucros em detrimento de uma preocupação com narrativas que produzam reflexões. Objetos de consumo velozes - os jornais, as revistas -, nas palavras de Michel Butor, “leva[m] quase que fatalmente a encorajar os livros que não é preciso reler, que se absorvem de uma vez só, que se leem depressa, que se julgam depressa, que se esquecem depressa”⁶⁹.

Na contramão da aceleração do tempo para uma leitura de livros que se assemelha à aquisição de produtos cujo manuseio implica o seu anacronismo, estaria o corpo andante de Clarisse, em *The Fireman* (1951), sem um objetivo produtivo, a profanar o seu próprio percurso, a construir no caminho uma trajetória. Este atravessamento como maneira de transformar o espaço sem deixar sinais concretos, como possibilidade de perder-se no inconsciente evidencia-se de modo visceral em *Stalker* (1979), de Andrei Tarkovsky. O *Stalker* deambula por uma paisagem que está sempre a se transformar, embora não se saiba os motivos de tais alterações:

A Zona é um complexo sistema de armadilhas, se querem, todas são mortais. Não sei o que se passa aqui quando não tem ninguém. Mas quando aparecem pessoas, tudo começa a se mexer. As antigas armadilhas somem, surgem novas. Os lugares seguros tornam-se intransitáveis. E o caminho ora é fácil, ora infinitamente emaranhado. É a Zona. Por vezes, parece até caprichosa. Mas é, em cada momento, como a fizemos com o nosso espírito... Tudo que se passa aqui, dependerá apenas de nós, não da Zona!⁷⁰

Guia que consegue mover-se pela zona mutante, o *Stalker*, aos moldes de um coitote, é contratado para conduzir imigrantes ilegais para atravessar a fronteira. O caminho é feito a pé, na zona, já que permanecer parado consiste em risco. Clarisse conduzirá Montag, em *The Fireman* (1951), por um breve período. O bombeiro, por sua vez, não se caracteriza como uma espécie de guia. Sua exploração, seu atravessar, é solitário, individualista, apressado e não dispensa a violência. Pode-se pensar que as andanças de Clarisse, mais do que as de Montag, adentram no que Lygia Clark e Hélio Oiticica denominam de “vazios plenos”. Repletos de descobertas e possibilidades. Espaços

⁶⁹ BUTOR, Michel. *Repertório*. Tradução de Leyla Perrone Moisés. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1974, p. 217.

⁷⁰ STALKER. Direção de Andrei TARKOVSKI. 1979, 161 min.

vagabundos que se realizam e desrealizam como os “mitos vazios” de Oiticica:

MITOS VADIOS SÃO MITOS VAZIOS:
evocam de outro modo o VAZIO PLENO tão
clamado em outras épocas e circunstâncias por
LYGIA CLARK: eles se fazem e se desfazem
como o andar nas ruas do delirium ambulatorium
noturno.

Nas explorações a pé, caracterizadas na narrativa de Bradbury, desconhece-se o ponto de vista da adolescente. O que é possível depreender pela leitura, através do narrador onisciente, é o desejo de Montag:

He saw Clarisse many afternoons and came to hope he would be seeing her, found himself watching for her sitting on her green lawn, studying the autumn leaves with a fine casual air, or returning from a distant woods with wild yellow flowers, or looking at the sky, even while it was raining.⁷¹

Além deste querer platônico, as extensões realizadas por ele são pautadas com o objetivo de salvaguardar a cultura escrita. Inexiste um abandonar-se por inteiro. As suas probabilidades são limitadas pela prática civilizatória. Montag estaria no meio de, “*en train de*” abandonar a profissão de bombeiro, construir subjetividades por meio da linguagem dos livros, entre um lugar e outro. Esta imprecisão leva primeiro a pensar o que é o lugar e o não-lugar. Esta reflexão poderia ser pensada pela perspectiva de Marc Augé:

O lugar e o não-lugar são polaridades fugidias: o primeiro nunca é completamente apagado e o segundo nunca se realiza totalmente – palimpsestos em que se inscreve, sem cessar, o jogo embaralhado da identidade e relação.”⁷²

Já o entre-lugar⁷³ não é um local preciso. Também não se caracteriza em um não lugar. O entre-lugar constitui-se em seu uso, em sua prática, em sua apropriação. Poderia ser a Zona, de *Stalker* (1979), que regressa enquanto narrativas de uma experiência vivida em deslocamento. No filme de 1979, praticamente, inexistente céu. As ruínas

⁷¹ BRADBURY, Ray. “The Fireman”. In: *Galaxy Science Fiction*. New York: NY, 1951, p.12.

⁷² AUGÉ, Marc. Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Tradução de Maria Lúcia Pereira. Campinas, S.P.: Papirus, 2004, p. 74.

⁷³ Estou usando o termo entre lugar para se referir a ideia de vazios plenos de Oiticica e Clark.

encravadas na terra justapõem-se. Até a paisagem aberta e verde da Zona possui gravidade. Tanques de guerra aproximam-se de animais pré-históricos. Nos arredores, há postes caídos, a carcaça de um automóvel, um rio enevoado. A esse respeito, Benjamin diz:

Ruínas, cujos destroços ressaltam contra o céu, aparecem às vezes duplamente belas em dias claros, quando o olhar encontra em suas janelas ou à cabeceira as nuvens que passam. A destruição fortalece, pelo espetáculo perecível que abre no céu, a eternidade desses destroços.⁷⁴

Homens arruinados, homens de fé caminham, equilibram-se, tencionam na periferia em ruínas, degradada, em *Stalker* (1979). Em contrapartida, nas narrativas de Bradbury, predomina a cidade, o centro organizado, limpo, onde se pode contemplar o progresso técnico e os seus confortos, mesmo que existam menções a uma guerra eminente. Benjamin ao mencionar suas errâncias por Moscou dirá que antes de descortinar “a verdadeira paisagem de Moscou, antes de ver seu verdadeiro rio, antes de encontrar os seus verdadeiros pontos altos, cada calçada já é para mim um rio disputado”.⁷⁵ O percurso é construído em um caminhar movente e indireto. Intenções são relegadas e lacunas são constituídas.

Microescala da precisão do ato de deslocar-se, de se deslocar, de potência nômade, *Caminhando* (1964) de Lygia Clark, consiste em uma fita de Moebius disposta para ser cortada com o auxílio de uma tesoura, pelos que se dispõem a errar pela exposição. *Nu descendo a escada* de Marcel Duchamp (1912) também reflete acerca do deslocamento do corpo no espaço. Em ambas obras, é possível inferir que a errância está atrelada à ausência de controle. Vagar é ir adiante, orientar-se e perder-se. Para se ganhar espaço, é preciso demorar-se, entregar-se ao ambiente, perder tempo. Em *The Fireman* (1951), os cidadãos que caminham pelas vias urbanas para fumar um cigarro, distraidamente, perdem-se no próprio espaço e, assim, são contagiados pelos cheiros, pela noite, pelos sonhos, por suas próprias precariedades. Abandonar-se significa que entre aquele que caminha e o espaço não existe apenas vínculo de controle por parte do sujeito. Há a alternativa de o espaço dominá-lo. São momentos em que o sujeito não é capaz de

⁷⁴ BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: Rua de mão única*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. Vol. II. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 47.

⁷⁵ Idem, 2013, p. 21.

atribuir um valor, um significado em relação à possibilidade de se perder. O que domina Montag é o desejo por Clarisse.

Se por um lado, na novela de Bradbury, o deslocamento do corpo nas vias públicas possibilita um abandono de domínio, por outro, o telespectador sentado em um sofá, assistindo televisão e em uma posição imóvel, tem sua estrutura física abandonada em uma existência alienada. Ao fazer referência à mídia, em *The Fireman* (1951), seria interessante trazer para a discussão a concepção de Deleuze acerca da realidade do virtual. Esta só se justifica como potência, nuvem de intensidades que rodeiam o atual, e não pode, por isso mesmo, ser reconhecida nem representada. Os movimentos dos personagens das novelas, do telejornalismo, têm correlações no universo do real. Porém, o filósofo alerta que perigoso é confundir o virtual com o possível real. Na sua perspectiva, inserir o virtual na realidade seria introduzir, na trama da vida, a invenção, e não a repetição do igual, ou seja, a reconhecimento e a representação. Insistir em se trabalhar o virtual pela ótica do reconhecimento consistiria em concebê-lo como repetição de um objeto ausente: “a forma da reconhecimento nunca santificou outra coisa que não o reconhecível e o reconhecido, a forma nunca inspirou outra coisa que não fosse conformidade”⁷⁶. A reconhecimento limita o pensamento, evitando que ele procure seus modelos em aventuras mais estranhas e/ou comprometedoras.

A questão, então, não seria em relação aos meios técnicos em si. Estes aliados ao desejo do homem em querer saber, na aceção de Foucault, ampliam as probabilidades:

Sonho com uma nova época, a da curiosidade. Já temos os meios técnicos; o desejo também está aí; as coisas por conhecer são infinitas; as pessoas que poderiam dedicar-se a esse trabalho existem. Estamos sofrendo de quê, então? De escassez: de canais estreitos, mesquinhos, quase monopolistas, insuficientes. Não adianta adotar uma atitude protecionista para impedir que a ‘má’ informação venha invadir e sufocar a ‘boa’. É preciso, isso sim, multiplicar os caminhos e as possibilidades de idas e vindas. Nada de colbertismo nesse domínio! Isso não implica, como muitas vezes se acredita, uniformização e nivelamento por baixo,

⁷⁶ DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Tradução de Luiz Orlandi, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal 1988, p. 223.

mas, ao contrário, diferenciação e simultaneidade de diferentes redes.⁷⁷

A reflexão de Foucault caminha na contramão do que é delineado em *The Fireman* (1951). Uma minoria que é capaz de transgredir, questionar, através da leitura de livros, acredita que a ciência deve ser renegada além de ser necessário o homem alcançar um novo recomeço sem o uso das técnicas. O outro grupo de indivíduos provenientes da classe média acredita no progresso e crê que o hábito de leitura produz sujeitos alienados e infelizes. As possibilidades de trajetórias são restritas e apocalípticas – caminham para a destruição da humanidade ou para a subjugação dos homens às máquinas. Os personagens na narrativa de Bradbury também padecem de escassez. Mais especificamente, de desprovimento do cômico.

Apenas a adolescente Clarisse – que morre no início da narrativa – é capaz de rir, além de despertar o riso em Montag. Este sorri com os comentários da vizinha “lunática” que não possui o hábito de assistir à televisão:

‘You think of a lot of things for a girl,’ said Montag, uneasily.

‘That’s because I’ve got time to think. I never watch tv or go to games or races or fun parks. So I’ve a lot of time for crazy thoughts, I guess. Have you seen the two hundred-foot-long billboards in the country? Well, did you know that once billboards were only twenty five feet long? But cars started going by so quickly, they had to stretch the advertising out so it could be seen.’

‘I didn’t know that.’ Montag laughed abruptly.⁷⁸

Inexiste “comicidade fora do que é propriamente do humano”⁷⁹ afirma Henri Bergson. O que diferencia o homem dos outros animais é a capacidade de rir e de fazer os outros rirem. A emoção consiste em um grande oponente do riso. Este consiste em um gesto social, uma reação inconsciente que objetiva preservar o tecido social, reintegrando os comportamentos desviantes. Assim, o riso de Clarisse pode ser lido como sinal da sua desadaptação à sociedade. Outro elemento observado por Bergson é a necessidade que o riso aparenta de carecer do eco.

⁷⁷ FOUCAULT, Michel. “O Filósofo Disfarçado”. In: *Filosofias. Entrevistas do Le Monde*. Tradução de Wanderson Flor do Nascimento. São Paulo: Editora Ática, 1990, p.24-5.

⁷⁸ BRADBURY, Ray. “The Fireman”. In: *Galaxy Science Fiction*. New York: NY: 1951, p.12.

⁷⁹ BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Tradução de Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983, p. 7.

“Ouçamo-lo bem: não se trata de um som articulado, nítido, acabado, mas de alguma coisa que se prolongasse repercutindo aqui e ali”.⁸⁰ O sorriso provocado em Montag por Clarisse categoriza o estranho e o devolve à realidade:

(...) reprime as excentricidades, mantém constantemente despertas e em contato mútuo certas atividades de ordem acessória que correriam o risco de isolar-se e adormecer; suaviza, enfim, tudo o que puder restar de rigidez mecânica na superfície do corpo social”.⁸¹

O cômico, muitas vezes, origina-se da inadequação aos costumes, às ideias, às intolerâncias de uma sociedade; apresenta-se como incompatível com a emoção sob o risco de aproximar-se do drama. A diferenciação entre o cômico e o dramático ocorre, segundo Bergson, em uma fórmula onde a atenção é focada nos gestos, e não nos atos. O gesto é visto como atitude, movimento e discurso pelos quais um estado de alma se manifesta, um gesto inconsciente que escapa à ação, uma parte isolada da pessoa que se destaca.⁸² A tênue linha bergsoniana não é transposta na narrativa de Bradbury. A inadequação de Clarisse e as suas reações assim como a de Montag não provocam riso por parte do leitor. Carlitos, em *Tempos modernos* (1936), de Charles Chaplin, por sua vez, manifesta, por meio de sua negação de aceitação das formas usuais de viver, um valor cômico aliado à poesia. Clarisse se faz anárquica quando insiste em caminhar pelas ruas à noite, mesmo sabendo da lei que proíbe as andanças a pé. Ela também subverte as normas ao renegar o costume de assistir televisão e optar por conversar com os tios na varanda da casa. Porém, inexistente a poesia, a candura em estado puro. Vigora uma ingenuidade superficial, forçada, blasé. Mesmo assim, a personagem de Bradbury protagoniza um protesto solitário perante as convenções do mundo moderno.

A respeito deste gesto que é considerado como a libertação possível do homem, Georges Bataille, a partir de Nietzsche, diz que no riso ocorre uma dispersão do eu que se torna um passagem de contágio:

Cada existência isolada sai de si mesma, devido à imagem, traindo o erro do isolamento imobilizado. Ela sai de si mesma numa espécie de explosão fácil, ao mesmo tempo abre-se ao contágio de uma onda que se repercute, pois os

⁸⁰ Ibidem, p. 8.

⁸¹ Ibidem, p. 67.

⁸² Ibidem, p. 67.

que riem tornam-se juntos, como as vagas do mar, não há mais separação enquanto dura o riso, eles não estão mais separados do que duas ondas, mas sua unidade é tão indefinida, tão precária quanto a da agitação das águas.⁸³

O próprio Nietzsche⁸⁴ dirá que os homens superiores são incapazes de rir e de brincar. O riso do homem desmente, contudo, o risco de dogmatização. O riso possibilita o desaprender, a leveza e a diluição da gravidade. No riso em que Montag e Clarisse se perdem, delineia-se uma experiência sem palavras, mais ou menos mística que, por sua vez, também é identificada no desejo de encontro de dois corpos. Erotismo e morte constituem-se em elemento de desordem. É importante apontar que o erotismo permitido será apenas com os livros – outra forma de contágio. O que seriam dois amantes sem o amor que os enlaça? Nada mais que dois seres pálidos, diz Bataille, sem nada de maravilhoso. O amor que os dilacera realiza o contágio. Porém, o turbilhão é logo interditado com a morte de Clarisse, na narrativa de Bradbury. De qualquer maneira, nos breves momentos em que Montag e sua vizinha saem de si mesmos, em uma explosão fácil, abrem-se, simultaneamente, ao modo de uma contaminação da onda, cuja unidade é igualmente indefinida e precária.

Valeria ainda mencionar, também, na discussão acerca da técnica, que o fundamento da ciência moderna, na acepção de Agamben, aproxima-se de um projeto de espoliação da experiência, pois nesta é possível encontrar a dissociação do humano, o fantasma de uma utilidade identificável:

A comprovação científica da experiência que se efetua através do experimento - permitindo traduzir as impressões sensíveis na exatidão das determinações quantitativas e, assim, prever impressões futuras - responde a esta perda de certeza transferindo a experiência o mais completamente possível para fora do homem: aos instrumentos e aos números.⁸⁵

⁸³ BATAILLE, Georges. *A experiência interior*. Tradução de Fernando Scheibe. São Paulo: Editora Ática, 1992, p. 102.

⁸⁴ NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*. Tradução de Márcio Pugliesi. São Paulo, Hemus, 1977, p. 72-76.

⁸⁵ AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história. Destruição da experiência e origem da história*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2005, p.26.

A ciência, assim, acabaria sendo um gesto de negação do primado da experiência. Sua desconfiança está validada no ideal de certeza - uma prática que estabelece um percurso cujo objetivo utilitarista é alcançar a máxima nitidez na tradução das impressões sensíveis do objeto. A experiência, ofereceria algo como um tatear noturno, um trajeto desconhecido. Agamben dirá:

(...) os *Essais* de Montaigne – a experiência é incompatível com a certeza, e uma experiência que se torna calculável e certa perde imediatamente sua autoridade. Não se pode formular uma máxima nem contar um estória lá onde vigora uma lei científica.⁸⁶

A prática científica evidencia a cisão entre o conhecimento e a experiência. Para se alcançar o conhecimento, a experiência requer método. Assim, anula o limite (o inexperienciável da morte) e retira o sofrimento como estágio inevitável para a obtenção do saber: “[...] o fim último da experiência como uma aproximação à morte, ou seja, como um conduzir o homem à maturidade por meio de uma antecipação da morte enquanto limite extremo da experiência”.⁸⁷ A experiência não consiste mais em concretização, mas sim em metáfora. Esta consequência é assinalada na figuração da narrativa de Miguel Cervantes, em *Dom Quixote* (2002), em que a experiência e o conhecimento caminham lado a lado, em uma aventura infrutífera: “O velho sujeito da experiência não existe mais. Ele se duplicou”.⁸⁸ O cavaleiro andante possui a experiência, porém não a realiza. Sancho Pança, por sua vez, pratica a experiência, porém não a detém nunca.

Condenado à alienação de si mesmo, o homem moderno encontra-se desligado da transcendência. Seria uma espécie de assassinato da alma. Essa cisão, por sua vez, geraria um espaço de subjetividade caracterizado tanto pelo individualismo quanto pela paranoia. A modernidade parece ter sido um período profícuo em produzir paranoicos, o que poderia ser entendido como um sintoma de esforço em se controlar a mudança, o devir. “Quando Gregor Samsa acordou, certa manhã, de sonhos intranquilos, encontrou-se metamorfoseado em sua cama num inseto monstruoso”.⁸⁹ Na ficção de Franz Kafka, o grotesco frio – a barata – aproxima-se do diferente, do

⁸⁶ Ibidem, p.26.

⁸⁷ Ibidem, p.27.

⁸⁸ Ibidem, p.33.

⁸⁹ KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, p.1997, p.9.

que perdeu o reconhecimento, do não-familiar, do “isso” ao invés do “ele”. O monstro, então, deve ser exterminado, mesmo sendo oriundo do cotidiano e do familiar. Essa exclusão ocorre justamente quando o judeu, o comunista, libertam-se da sua condição de escravo assumido e, por isso, não estão mais inseridos no processo material da produção ou nunca estiveram, como é o caso dos marcianos. Ou, ainda, acontece estranhamento quando se deseja revalorizar um objeto - como os livros - perante um meio de comunicação em que as cores e os prazeres da cultura do espetáculo estão surgindo.

Ao mencionar a ficção de Kafka é inevitável reportar ao mundo paranoico. A paranoia, para a esquizoanálise de Deleuze e Guattari, consiste em um modo de vida em que se quer controlar o devir, a mudança, a transformação. Perante o imprevisto, com seus jogos de força, objetiva-se fixar o real, que é produção incessante de desejo ou de formas de vida. O estilo de vida paranoico almeja congelar o real, pois teme que o novo, o diferente, possa despedaçá-lo. Este delírio sistematizado, por sua vez, leva a uma vocação totalitária disfarçada pelo projeto da opressão da felicidade, pela utopia de uma democracia ocidental. A ficção de Bradbury remete para afirmações como “Viva a paranoia! (...) Não se trata de compreender o outro, mas de vigiá-lo.”⁹⁰

Um ano após o assassinato do Presidente John Kennedy, Richard Hofstadter publicou o ensaio *The Paranoid Style in American Politics*. Nos Estados Unidos, o furor paranoico tomou corpo, a partir dos anos 1930, particularmente, contra a política do *New Deal*. O seu auge deu-se durante os anos iniciais da Guerra Fria e teve como figura central o senador Joe McCarthy. O fator comum, nos discursos de homens públicos norte-americanos, particularmente os conservadores, consiste na convicção da existência de um sinistro e diabólico conluio externo antiamericano, algo como uma gigantesca e sutil maquinaria de influência que tem como objetivo a destruição do modo de vida americano. A história estabelece uma urdidura colocada em movimento por forças demoníacas do poder quase transcendente, afirma Hofstadter, ao descrever o perfil paranoico na política americana. Assim, o político deve conceber estratégias. É necessário e urgente derrotar o mal, empreender uma cruzada. O porta-voz paranoico observa conspiração

⁹⁰ DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 2010, p.12.

em tudo e não apenas aqui ou ali. Ele fantasia apocalipticamente o nascimento e a morte de mundos inteiros.⁹¹

Obviamente, o comportamento paranoico não é exclusivo dos Estados Unidos. Esteve presente nos grandes impérios do pretérito e perdura em potências na contemporaneidade. Os romanos, por exemplo, permaneciam sempre alertas contra as possíveis razias dos bárbaros em suas fronteiras. Hofstadter acredita que a paranoia americana é pouco expressiva se comparada com a da URSS, na Era Stalinista (1924-1953), ou com a da Alemanha Nazista (1933-1945). Em seu ensaio, faz referência ao Abade Augustin Barruel, jesuíta fundamentalista, exilado na Inglaterra durante a Revolução Francesa, em 1792. Barruel, em *Mémoires pour servir à L'Histoire du jacobinisme* (1798), menciona agentes secretos, sociedades clandestinas, grandes crimes e atrocidades, na Revolução Francesa – tudo previamente calculado e premeditado. Chama a atenção, em seu texto, o uso constante de adjetivos e advérbios para expressões como “profundamente premeditado”, “profunda vilania”, “o mais terrível dos crimes”. Este discurso é apropriado pelo Presidente da Yale, Timothy Dwight, para dissertar acerca dos deveres do americano, na crise em curso, em 1798. Não há economia em relação ao uso de expressões ou palavras como: anticristo, crueldade e malícia da Besta. Segue um exemplo desta retórica:

Shall we introduce them into our government, our schools, our families? Shall our sons become the disciples of Voltaire, and the dragoons of Marat; or our daughters the concubines of the Illuminati?

A prática paranóica pode ser exemplificada na obra de Bradbury, cujos títulos mais significativos foram escritos sob a censura do macarthismo. A política norte-americana e a disputa entre Estados Unidos e União Soviética, na Guerra Fria pela hegemonia, após a Segunda Guerra Mundial, fatores determinantes do macarthismo iniciado na década de 1950. Neste período, o cinema e a arte são um dos alvos principais dos "caçadores de comunistas". Opiniões diversas à ideologia corrente não eram aceitas. A despeito do contexto de conflito ideológico e a ameaça de uma guerra nuclear contra a Rússia, o período também é lembrado como uma fase de prosperidade econômica americana.

A pressão ideológica da cultura das mercadorias estadunidense, segundo Susan Buck-Morss⁹², a partir da década de 1950, adquire um

⁹¹ HOFSTADTER, Richard. *The Paranoid Style in American Politics*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1964.

novo significado. A produção americana de bens de consumo duráveis constituía-se no único aspecto da cultura industrial capitalista que não havia sido apropriada pela União Soviética. Assim, acabou sendo convertida em sinalizador de distinção entre uma nação e outra. O governo dos Estados Unidos se comprometeu com a classe capitalista para proporcionar um consumo sem limites. Este passa a ser sinônimo de igualdade social e não apenas uma compensação por esta ausência. A democracia é transmutada em indicativo de liberdade na escolha do consumidor. Algo distante disto significava não ser americano. O lar e o carro da família são como o pilar do sonho americano. As cozinhas modernas e os banheiros múltiplos traduzem-se em conquistas.

O fundamento estruturante do imaginário ocidental político da Guerra Fria surge no final da Primeira Guerra Mundial, pois a Revolução Bolchevique de 1917 foi vista como uma ameaça cabal desde o seu início. A sua repercussão interna, no discurso político dos Estados Unidos, foi alucinatória:

Como o inimigo absoluto (porque não se comportava como deveriam os inimigos!), o bolchevismo assumiu a imagem fantástica de um ‘fogo’, um ‘vírus’, uma ‘inundação’ de barbárie, ‘espalhando-se’, ‘em fúria’, ‘fora de controle’, um ‘monstro que busca devorar a sociedade civilizada’ e destruir o ‘mundo livre’.⁹³

O discurso acerca de inimigos e a sua demonização – frequente durante a Guerra Fria - foi veiculado através das culturas de massas, mais especificamente, das ficções científicas, tanto pelos Estados Unidos quanto pela extinta União Soviética. A contraposição entre o “céu comunista” e o “inferno capitalista” foi constantemente utilizada, segundo Buck-Morss, na ficção científica soviética, como forma de transferir para o “outro” as vertentes negativas da sociedade industrial.

Além deste contexto, a teoria do complô remete à ideia de ficção paranoica. Ricardo Piglia⁹⁴, em sua tese sobre a narrativa contemporânea, diz que o complô, por um lado, implica em uma noção de revolução. O partido leninista, por exemplo, foi fundado sobre a concepção de conluio e classe, conspiração e poder. Por outro lado, a perspectiva de conjuração permite pensar as formas de controle. O

⁹² BUCK-MORSS, Susan. *Mundo de sonho e catástrofe: A utopia de massas nos Estados Unidos e na União Soviética*. Tradução Ana Luiza Andrade e Rodrigo Lopes de Barros. Florianópolis: Editora da UFSC, p.133. (no prelo)

⁹³ Ibidem, p. 19. (No prelo)

⁹⁴ PIGLIA, Ricardo. “Teoria do complô”. In: Revista Serrote, número 2, julho/2009.

Estado nada mais seria do que um canal de vigilância e contrainformação. Assim, as forças obscuras do destino de Montag, na narrativa de Bradbury, aproximam-se, guardadas as devidas diferenças com a narrativa policial à que Piglia se refere, de uma lógica para se ponderar acerca do funcionamento do social, mais do que da sociedade. Nas palavras do escritor argentino:

No gênero romance, o complô substituiu a noção trágica de destino: certas forças ocultas definem o mundo social e o sujeito é instrumento dessas forças que não compreende. O romance introduziu a política na ficção sob a forma do complô. A diferença entre tragédia e romance parece estar ligada a um deslocamento da noção de fatalidade: o destino é vivido sob a forma de complô. Os oráculos mudaram de lugar; a trama múltipla da informação, as versões e contraversões da vida pública, eis o lugar visível e denso onde o sujeito lê cotidianamente a cifra de um destino que não chega a compreender.⁹⁵

Alguns sintomas de paranoia, na narrativa de Bradbury, seriam: a perspectiva de que a televisão funciona como narcótico para os cidadãos; as notícias veiculadas, permanentemente, no rádio, que mencionam a iminência da eclosão da guerra; os sons de aviões frequentes pelo firmamento; o falecimento prematuro de Clarisse, a traição da esposa de Montag, o cão mecânico que nunca gostou do bombeiro, a convicção de que os livros irão desaparecer, entre outros sinais. Nesta tragédia moderna, os oráculos travestem-se nas instituições sociais – o corpo de bombeiros cuja função seria atear fogo em livros, a lei que proíbe a leitura de livros, o manicômio para onde são levados os desviantes leitores de livros. Estas desgraças que se abatem sobre o destino de Montag situam-se em um período em que a face do perseguidor era reconhecível e apresentava uma localização geográfica. As vítimas seriam os telespectadores metamorfoseados no chapado de droga. Estes acabam por serem exterminados. Montag será o único sobrevivente. Marginalizado, desamparado, desprezado, este líder paranoico, solitário, totalitário encena delírios apocalípticos.

Valeria a pena salientar que, justamente a obra de Bradbury que trata acerca do cerceamento e consiste em uma das mais conhecidas, *Fahrenheit 451* (1953), em 1967, foi censurada em setenta e cinco passagens. A alegação da *Ballantine Books*, responsável pela edição do

⁹⁵ Ibidem, p. 99-100.

romance de 1953, direcionada às escolas de ensino médio, é que o romance continha linguagem obscena. “Hell”, “damn”, “abortion”, “obscene” seriam alguns exemplos. Além disto, duas cenas foram eliminadas. Ambas as alterações foram feitas sem uma consulta prévia à Bradbury, segundo o próprio autor, posteriormente. A primeira cena, que ocorre tanto em *The Fireman* (1951) quanto em *Fahrenheit 451* (1953), encontra-se inserida no episódio em que Montag chega em sua residência, após o incêndio da casa de uma mulher que era proprietária de uma biblioteca. Ao declinar a indagação da esposa se desejaria acender a luz do quarto, ela lhe questiona se ele está bêbado”⁹⁶ Esta indagação foi substituída por “você está doente?”⁹⁷, na versão censurada. Ainda neste evento, o próprio Montag, ao refletir acerca da cônica ter se tornado uma estranha para ele, no decorrer dos anos, faz referência a uma piada em que um cavaleiro retorna alcoolizado para casa e deita-se com uma estranha sem nenhum dos dois perceberem o engano. Na segunda cena, a oração “cleaning fluff out of the human navel” foi substituída por “cleaning ears”⁹⁸. Inexiste esta oração ou expressão em *The Fireman* (1951) e *Fahrenheit 451* (1953). Estas censuras incluem também uma impressão para adultos em 1973. Apenas depois de dez edições, em 1979, é que Bradbury, através de um amigo, disse ter tomado conhecimento da alteração. Em 1980, o escritor, após negociação com a editora, adicionou uma coda - que consiste em uma paráfrase do poema “Do not go gentle into that good night”, de Dylan Thomas - na introdução do romance:

There is more than one way to burn a book. And the world is full of people running about with lit matches. Every minority, be it Baptist / Unitarian, Irish / Italian / Octogenarian / Zen Buddhist, Zionist / Seventh-day Adventist, Women's Lib / Republican, Mattachine / Four Square Gospel feel it has the will, the right, the duty to douse the kerosene, light the fuse....Fire-Captain Beatty, in my novel *Fahrenheit 451*, described how the books were burned first by the minorities, each ripping a page or a paragraph from this book, then that, until the day came when the books were empty and the minds shut and the library closed

⁹⁶ BRADBURY, Ray. “The Fireman”. New York: NY: *Galaxy Science Fiction*, 1951, p.9.

⁹⁷ SOVA, Dawn B. *Banned books: Literature suppressed on social grounds*. New York, NY: Facts on File, 2006, p.133.

⁹⁸ Ibidem, p.134.

forever. ... Only six weeks ago, I discovered that, over the years, some cubby-hole editors at Ballantine Books, fearful of contaminating the young, had, bit by bit, censored some 75 separate sections from the novel. Students, reading the novel which, after all, deals with the censorship and book-burning in the future, wrote to tell me of this exquisite irony. Judy-Lynn del Rey, one of the new Ballantine editors, is having the entire book reset and republished this summer with all the damns and hells back in place. In sum, do not insult me with the beheadings, finger-choppings or the lung-deflations you plan for my works. I need my head to shake or nod, my hand to wave or make into a fist, my lungs to shout or whis-per with. I will not go gently onto a shelf, degutted, to become a non-book.⁹⁹

Bradbury encena fúria perante a possibilidade de contaminação da sua obra “original”, pois tal mudança implicaria em esquecimento. Há o desejo de garantir a eternidade da sua ficção. A escrita da Coda consiste em uma maneira do escritor escapar da destruição, de reafirmar sua autoria do romance censurado e a sua pretensa verdade. Ao invés da sua literatura abandonada em uma prateleira de estante, ele prefere o egocentrismo da autoria. A morte de sua obra poderia ser convertida em possibilidades de criação. A sua ira, o seu desespero metamorfoseado de indignação perante a aproximação de aniquilamento de sua narrativa “original” indicaria um desconhecimento de que a arte e a morte se relacionam necessariamente. O autor americano não vislumbra de maneira jubilosa a morte. Deseja os holofotes de mais uma publicidade. Também não compreende a morte como uma via de condução em direção à liberdade. Blanchot ao fazer referência a uma nota de Kafka em seu diário - “Esqueci-me de acrescentar, e mais tarde omiti-o deliberadamente, que o que escrevi de melhor fundamenta-se nessa aptidão para poder morrer contente.”¹⁰⁰ - fala sobre a necessidade, a capacidade, a experiência de alegrar-se com a morte:

Sim, é preciso morrer no moribundo, a verdade exige-o, mas também é necessário ser capaz de satisfazer-se com a morte, de encontrar na suprema insatisfação a suprema satisfação e de

⁹⁹ Ibidem, p.135.

¹⁰⁰ BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, p. 93.

manter, no instante de morrer, a claridade do olhar que provém de tal equilíbrio.¹⁰¹

A postura incoerente de Bradbury em refutar o perecimento, o esquecimento de sua obra, por sua vez, aponta para outra contradição: a relação entre a censura e a sua obra. Em novembro de 2002, o escritor americano mencionou o cerceamento existente no período em que publicou *Fahrenheit 451* (1953):

...But, later Ballantine Books came along and they wanted me to add some material to it so I wrote another 2,500 words. That was during the Joseph McCarthy period. He was giving a bad time to a number of people and I wrote the additional pages to *Fahrenheit 451*. I still needed some extra income because my family was growing, and I tried to sell it to various magazines who were afraid of the subject matter because Joseph McCarthy was making such a ruckus in the country.¹⁰²

No entanto, em 2007, ao ser entrevistado por Amy E. Boyle Johnston, a sua posição já é outra:

Fahrenheit 451 is not, he says firmly, a story about government censorship. Nor was it a response to Senator Joseph McCarthy, whose investigations had already instilled fear and stifled the creativity of thousands. This, despite the fact that reviews, critiques and essay over the decades say that is precisely what it is all about. Even Bradbury's authorized biographer, Sam Weller, in *The Bradbury Chronicles*, refers to *Fahrenheit 451* as a book about censorship. Bradbury, a man living in the creative and industrial center of reality TV and one-hour dramas, says it is, in fact, a story about how television destroys interest in reading literature.¹⁰³

¹⁰¹ Ibidem, p. 95.

¹⁰² BRADBURY, Ray. "National Book Award Acceptance Speech." In: *National Book Foundation*. 2000, November 15. In: http://www.nationalbook.org/nbaacceptspeech_rbradbury.html#T3YDfdVli8B. Acessado em 28 agosto 2016.

¹⁰³ JOHNSTON, Amy E. Boyle. "Ray Bradbury: Fahrenheit 451 misinterpreted." 2007, may 30. In: <http://www.laweekly.com/news/ray-bradbury-fahrenheit-451-misinterpreted-2149125>. Acessado em 14 agosto 2016.

Outra divergência percebida, na arquitetura da obra de Bradbury, seria a sua constituição enquanto escritor. Ao percorrer sua trajetória nos primeiros 33 anos de produção até 1953, data de publicação de *Fahrenheit 451*, Jonathan R. Eller (2011), em *Becoming Ray Bradbury*, afirma que o universo do escritor se aprimorou através de suas explorações no cinema (produções com Walt Disney, Hitchcock, Rod Serling, Chuck Jones, John Huston), suas interações com agentes e editores, suas descobertas de leituras (Edgar Allan Poe, L. Frank Baum, Charles Dickens, Julio Verne, H. G. Wells, William Burroughs) e as sugestões de leitura feita por escritores (Henry Kuttner, Robert Bloch, e Theodore Sturgeon). Posteriormente, Bradbury tornou-se um observador mais atento, pois:

[...] devorou essas lições e tentou criar algum tipo de ordem dos estressantes anos de depressão econômica, guerra mundial, polarização ideológica, estonteante progresso tecnológico, e um perigoso jogo nuclear malabarístico o qual paralelou com o desenvolvimento de sua juventude amadora, até tornar-se um exímio contador de histórias. O impacto subjetivo dessas descobertas sobre o escritor emergindo e amadurecendo dá uma profundidade maior sobre a experiência para o público mais amador das suas realizações profissionais; o processo de recuperação e de contar estas descobertas se torna uma biografia da mente - a história do sentimento emergente de autoria do núcleo emocional e criativo do coração de Bradbury.¹⁰⁴

Eller (2010) não poupa elogios ao autor. Na introdução, Bradbury é apresentado, depois de Ernest Hemingway, como o mais influente escritor do século XX”, além de validar o jargão bradburyano acerca do amor, “Bradbury ama a vida e o que faz” e assumir que foi arrebatado pelas palavras do escritor aos 14 anos. Eller, além de professor é jornalista, reproduz as máscaras construídas por Bradbury, o qual aos 33 anos deslocou a sua produção literária para as mídias (o rádio, a TV e o cinema). Já nesta fase, alcançou popularidade ao criar com espetacularidade sua biografia e sua carreira de escritor no espaço das histórias fantásticas que, muitas vezes, beiram o cômico. Ironicamente, o autor americano, um defensor dos livros impressos, obtém êxito

¹⁰⁴ ELLER, Jonathan R, TOUPANCE, William F. *Ray Bradbury: The life of fiction*. Ohio: The Kent State University Press, 2004, posição 180. (Livro digital).

através da ficção oral sobre si mesmo e sua carreira como escritor, além de utilizar, para esta finalidade, a TV¹⁰⁵, vista com desconfiança por seus personagens. A preocupação ética com o uso da tecnologia se restringe aos seus personagens, mas não à máquina metáfora (outro adjetivo que usa para se autodenominar).

Christopher Isherwood, após um encontro “casual” com Bradbury, em uma livraria de Los Angeles, redige, em 1950, uma crítica favorável às *Crônicas marcianas* (1950), “um grande e incomum talento”, e acaba por impulsionar a carreira do escritor americano. Assumindo que a ficção científica era ruim por definição, Isherwood acreditava que as histórias de terráqueos que tentavam colonizar Marte eram marcadas por um estilo vívido e original, assim como por sensibilidade e imaginação. Em várias das narrativas de Bradbury, é frequente um acordo entre invasores e marcianos. O escritor estadunidense trabalhou em filmes, escrevendo o tratamento que mais tarde tornou-se o roteiro do primeiro filme de ficção científica em 3-D, *It Came from Outer Space* (1953) e que foi baseado em um conto de sua autoria intitulado “The Meteor” (1952/1953).

Tanto no conto “The meteor” (1952/1953), de Bradbury, quanto no filme *It came from outer space* (1953) os aliens são monstros com um grande olho gelatinoso, na testa, envolto por fumaças e agem com frieza. Porém, não invadiram a Terra com o intuito de dominá-la, pois caíram por acidente no planeta. Ao que tudo indica, desejam apenas restaurar sua nave para regressarem. Os diálogos fazem referência aos marcianos, mas não é informado ao leitor o nome do planeta de origem dos aliens. A paranoia já está presente no enredo. Um exemplo seria a

¹⁰⁵ Em 24 de maio de 1956, no *The Groucho Marx Show*, Bradbury, além de ser apresentado como um escritor notável, tem espaço e tempo disponível, no programa, para enumerar suas obras literárias, o seu trabalho como roteirista em *Moby Dick* (1956), dirigido por John Huston. Além de narrar o enredo do conto *Velvet* que foi publicado, originalmente como “The World the Children Made”, em 23 de setembro de 1950, na edição do *The Saturday Evening Post*. Em 1951, é re-publicado na antologia *The Illustrated Man* (1951). Bradbury sente-se orgulhoso em falar acerca da sua obra, mas ainda tímido perante o apresentador comediante Groucho. In: <https://www.youtube.com/watch?v=NBTrUx46b8I>

No documentário *Story of a writer* (1963), Bradbury é caracterizado também como um autor bem sucedido. Existe uma alternância entre as imagens e os discursos do escritor acerca da sua carreira e do uso da tecnologia. O seu trabalho diário de escritor é alternado com a sua vida familiar harmônica (as três filhas e a esposa). Seu escritório é composto por livros, gibis e máscaras africanas. Bradbury é um pai afetuoso que gosta de contar histórias para as filhas. Para construir sua ficção faz visitas na IBM, na NASA, participa como ouvinte em testes de foguetes. Em paralelo a estas imagens, Bradbury discorre sobre as suas preocupações éticas sobre o uso do computador, da bomba atômica. In: <https://www.youtube.com/watch?v=XESDRP82png>

cena em que a personagem Ellen grita ao abrir a porta e se depara com um garoto usando máscara. É possível, além disso, identificar a metáfora dos ataques marcianos como resposta ao medo dos americanos em relação aos mísseis nucleares russos.

Na década de 1950, o mercado voltado para a publicação de ficção científica cresceu, devido ao surgimento de um novo conjunto de revistas que passou a concorrer com o predomínio da *Astounding* – revista pioneira de ficção científica fundada em 1930. Os primeiros trabalhos de Bradbury foram publicados em diversos periódicos. Attebery¹⁰⁶, ao empreender uma análise das revistas de ficção científica entre 1926 e 1960, afirma que esta fase é marcada por uma nova geração de editores que almejavam uma visão mais liberal da ficção científica. A sátira social e econômica tornou-se presente em publicações da *Galaxy Science Fiction*, onde Bradbury publicou *The Fireman* (1951). Esta revista, de certo modo, foi o condutor do teor das publicações deste gênero, na década de 1950. Este período também é caracterizado pela publicação de antologias de ficção científica. Como se sabe, esta fase também inclui o crescimento da indústria de papel nos Estados Unidos e, conseqüentemente, o seu barateamento. A partir de 1949, o editor Walter Bradbury estimula escritores que julga promissores a publicarem livros: Isaac Asimov, com a novela *Pebble in the Sky*¹⁰⁷, e Bradbury, com as *Crônicas Marcianas* e *O homem ilustrado* – sendo que estes dois últimos originaram-se de histórias publicadas, primeiramente, em revistas.

O autor de *The Fireman* (1951) ganhou a fama de fazer abordagens acerca de questões sociais contemporâneas (tais como o racismo e a imigração ilegal de mexicanos), além do rótulo de sentimental ingênuo. O conto “Flutuando no espaço”, de Bradbury (1950), faz referências ao colonialismo e às relações raciais através da invasão humana e sua eventual liquidação em Marte. Os personagens são afro-americanos e americanos brancos. Na história, os negros estão de partida para Marte. Samuel Teece, um proprietário branco, declara que “deveria ter dado conhecimento” aos negros. O preconceito é percebido através dos comentários dos personagens:

¹⁰⁶ JAMES, Edward, MENDLESOHN Farah (Orgs.). *Science fiction*. New York: Cambridge University Press, 2003, p.15-31.

¹⁰⁷ *Pebble in the Sky* (1950), o primeiro livro publicado de Isaac Asimov, consiste em uma revisão de “Grow Old With Me”, publicado no final de 1940. Esta novela chama a atenção pelo personagem principal ser um homem idoso e por se afastar da dicotomia do bem contra o mal em seu enredo.

Eles fazem quase tão bom um dinheiro como um homem branco” (...) O que eles querem afinal de contas? Aqui já não há mais imposto, cada vez mais estados aprovam a leis anti-linchamento.¹⁰⁸

Permitam-me lembrá-los de que a publicação deste conto é anterior a 1955 - quando Rosa Parks se negou a ceder o seu assento a um branco no ônibus e por isso acabou detida e presa. O enredo do conto de Bradbury dá visibilidade ao invisível e, para isso, apropria-se do presente, e não do futuro, para construir sua ficção. Por outro lado, faltam elementos da cultura negra no conto. Ou seja, é a voz de um branco que fala por eles. Não há o ponto de vista dos afro-americanos. A questão ética no tratamento do outro, o robô, considerado como diferente, é evocada também nos contos de Isaac Asimov, em *Eu, Robô*¹⁰⁹ (1950), Philip K. Dick, em *Androids Dream of Electric Sheep?*¹¹⁰ (1968).

Borges, no prólogo, d'*As crônicas marcianas* (1950), escreve:

Bradbury escribe 2004 y sentimos la gravitación, la fatiga, la vasta y vaga acumulación del pasado - el dark backward and abysm of Time del verso de Shakespeare-. Ya el Renacimiento observó, por boca de Giordano Bruno y de Bacon, que los verdaderos antiguos somos nosotros y no los hombres del Génesis o de Homero. ¿Qué ha hecho este hombre de Illinois, me pregunto, al cerrar las páginas de su libro, para que episodios de la conquista de otro planeta me pueblen de terror y

108 BRADBURY, Ray. *As crônicas Marcianas*. Tradução de Ana Ban. rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2013, p.161;163.

109 *Eu, Robô* (1950) consiste em uma coletânea de nove contos de ficção científica, publicados pela primeira vez pelo Gnome Press, em 1950. Estas histórias foram reproduzidas originalmente nas revistas americanas *Super Science Stories* e *Astounding Science Fiction*, entre 1940 e 1950. As ficções se alternam entre o Dra. Susan Calvin (chefe da maior fábrica de robôs) e um repórter (o narrador) no século 21. Embora possam ser lidas separadamente, as narrativas tematizam acerca da interação dos seres humanos, robôs e a ética destas relações. As referências posteriores são inúmeras. Cito algumas: o episódio da série *Guerra nas estrelas*, "I, Mudd" (1967); o episódio da nova geração da série *Guerra nas estrelas*, "I, Borg" (1992); Os Simpsons intitulado "Eu D'oh Bot" (2004); a animação *Futurama* (1999); programas de televisão, incluindo *Doctor Who*, *Once Upon a Time*, *Space, Perry Rhodan*, *The Number of the Beast* e outros.

110 *Androids Dream of Electric Sheep?* é um romance de ficção científica do escritor norte-americano Philip K. Dick. Foi publicado, pela primeira vez, em 1968, e serviu como referência para o filme *Blade Runner* (1982). Em um futuro próximo pós-apocalíptico, o enredo alterna entre Rick Deckard, um caçador de recompensas prestes a se aposentar e João Isidoro, um homem de QI abaixo da média que ajuda os androides fugitivos. O romance explora as qualidades que separam os seres humanos dos androides.

de soledad? (...) En este libro de apariencia fantasmagórica, Bradbury ha puesto sus largos domingos vacíos, su tedio americano, su soledad, como los puso Sinclair Lewis en *Main Street*.¹¹¹

O conto “E a lua continua tão brilhante”, de Bradbury, foi publicado, inicialmente, na *Thrilling Wonder Stories*, em junho de 1948. Posteriormente, em 1950, integra *As Crônicas marcianas*. Retrata a conquista de Marte por norte americanos brancos, de classe média e a sua maneira de lidar com tudo aquilo que foge ao seu padrão de identidade baseado no consumo e no individualismo. O protagonista Spender, cujas declarações são praticamente as mesmas na versão de 1948, mata parte da tripulação da quarta expedição à Marte quando constata que os marcianos faleceram devido à catapora transmitida pelo homem branco. Seu projeto, de se transformar em um marciano, falha porque tem consciência de que é o homem, e não o marciano incorporado por ele mesmo, que assassina para alcançar os seus objetivos. Eller e Toupance¹¹² combatem a crítica de um falso moralismo com a alegação de que Bradbury, em sua obra da década de 1950, através da encenação das ações em sua ficção, vislumbra uma visão escatológica: transformar a sociedade em algo novo de forma radical ou anárquica. Para os autores, apenas as leituras superficiais não reconhecem n’*As crônicas marcianas* que “está em causa, [que] Bradbury transmite uma visão apocalíptica, usando a retórica da revelação divina para encenar a ação em algumas de suas histórias.”¹¹³

Aventar mudança solicita, primeiro, uma recusa ao discurso totalizante de uma suposta transformação revolucionária. O futuro só se realiza na interferência da singularidade de cada um em relação ao passado coletivo. Antelo¹¹⁴ alega que, embora convocar a condição humana seja instigante, é preciso redirecioná-la para outra condição, porque o mal-estar está ligado ao presente. Há um sequestro da própria noção do presente, ou seja, na forma como desenhamos o futuro do século XX – um vindouro associado à civilização. Efetivamente:

111 In: http://jorgeluisborges.gipuzkoakultura.net/jorge_luis_borges_bradbury_eu.php
Acessado em 7 novembro 2016

112 ELLER, Jonathan R, TOUPANCE, William F. Ray Bradbury: The life of fiction. Ohio: The Kent State University Press, 2004.

113 Ibidem, p. 148.

114 ANTELO, Raúl. “Futuridade”. Cadernos de pesquisa da UFSC, n° 31, novembro 2002, p. 2-13. In: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/cadernosdepesquisa/article/view/1011>
Acessado em 8 novembro 2016.

[...]nem a passagem pós-moderna, do disciplinamento ao controle social, nem a transição pós-nacional, do simples controle à guerra disseminada, permitem-nos, atualmente, augurar qualquer futuro sustentável, a não ser o deserto do Real, i.e., a guerra entre a sociedade espetacular integrada e esse resto, meio amorfo, meio sacer, a que ainda chamamos de humanidade.¹¹⁵

O futuro, para Antelo, consiste em uma denegação do tempo que afirma sua temporalidade com o mesmo gesto que o refuta. Também não se pode desconsiderar a microfísica do poder, a disseminação discursiva, o espectro dos semblantes. Para Benjamin¹¹⁶, o que está por vir seria o tempo em que persevera a porta entreaberta para o Messias. A história seria uma itinerância de apropriação da reminiscência – o relampejo de uma catástrofe pretérita; recriaria furos, ruínas.

Os escombros, em *The Fireman* (1951), encontram-se na prática cotidiana de incineração de livros em espaços públicos. Os agentes da polícia ideológica (bombeiros), ao invés de dissiparem o fogo, devem atea-lo com o lança-chamas nos volumes, com exceção das histórias em quadrinhos¹¹⁷ e das revistas de sexo em 3D¹¹⁸. Em 1940, nos Estados Unidos., foi veiculada uma propaganda sobre o corpo de bombeiros que dizia para os cidadãos americanos levarem os seus livros para que a corporação pudesse guardá-los com segurança. Além disso, de acordo com Junior Gonçalo, em “A guerra dos gibis: a formação do mercado editorial brasileiro e a censura aos quadrinhos”, a partir de 1954, o Congresso norte-americano alicerça um conjunto de regras que incorpora a produção artística aos desígnios capitalistas e anticomunistas empreendidos pelo governo. A construção dos personagens das histórias em quadrinhos, cuja linguagem é acessível à maioria da população e que, muitas vezes, também servem de ponto de partida para os personagens do cinema, deve obedecer a um modelo. Uma das normas do Código da Associação Americana de Revistas em Quadrinhos (CMAA) estabelece que os criminosos das ficções não pode ser retratados de maneira a encorajar o público a ter uma empatia com eles. Apenas o protagonista será capaz de ser carismático. Exercida pelos

115 Ibidem, p. 4.

116 BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. V.1, São Paulo: Brasiliense, 2012, p.252.

117 GONÇALO, Junior. A guerra dos gibis: a formação do mercado editorial brasileiro e a censura aos quadrinhos, 1933-64. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

118 In: <http://www.micahwright.com/>

Acessado em 8 novembro 2016

‘garotos da felicidade’, pelos *Dixie Duo*¹¹⁹, a atividade de queima dos livros, segundo o chefe dos bombeiros Leahy, se iniciou próxima à Guerra Civil Americana (1861-1865). Mas há também outra versão nos tomos de regras que é decorado e recitado pelos funcionários da organização. Através de breves histórias dos bombeiros, na América, toma-se conhecimento de que a corporação “Established, 1790, to burn English-influenced books in the Colonies. First Fireman: Benjamin Franklin¹²⁰.” Mais uma vez, Bradbury lança mão do recurso da inversão de uma função. Na sua ficção, Franklin ao invés de estimular a criação de bibliotecas e a leitura de livros, os destrói. Com o aniquilamento dos registros históricos, os esclarecimentos acerca, por exemplo, da origem das instituições, são propiciados pelas autoridades governamentais, ou seja, a memória é construída pelos dogmas do governo vigente. A falta de referências não oficiais, visão limitada, intensifica a alienação (incompreensão da complexidade da realidade). Os cidadãos são incapazes de diferenciar a realidade e a ficção nos programas de televisão. Bradbury não fornece informações de como a sociedade de *The Fireman* (1951) se estabeleceu, nem como se organiza econômica e politicamente ou quem comanda a perseguição aos livros. Os bombeiros são apenas o instrumento de controle ao conhecimento e à sua produção.

O leitor da ficção bradburyana é informado de que, quando a escola priorizou a formação de profissionais focados nas atividades físicas, e não as práticas relativas ao intelecto, e quando a palavra intelectual tornou-se um palavrão, os bombeiros receberam a função de censores, de juízes e de carrascos oficiais. Leahy frisa ao seu subordinado Leonard Montag, logo no início da narrativa, ao argumentar sobre os benefícios de uma sociedade sem livros, e após

119 Os termos ‘os garotos da felicidade’ e *Dixie Duo* referem-se a um popular programa americano de rádio do início dos anos 1920, apresentado pela dupla vocal de tenor Billy Jones (1889-1940) e de baixo barítono Ernie Hare (1881-1939). Exibiam-se também em shows de variedades. Além disto, consiste em uma referência a um estilo de música dos estados do sul dos Estados Unidos.

No contexto de *Fahrenheit 451* (1953), há uma analogia feita pelo chefe dos bombeiros de que ele e o seu subordinado, Montag, sejam uma dupla de bombeiros, assim como os demais, que leva a felicidade aos cidadãos, através da prática de queimar os livros, que são, nesta sociedade, a fonte de angústias, infelicidade, ‘teorias e pensamentos contraditórios’.

¹²⁰ O estadunidense Benjamin Franklin (1706-1790) criou o corpo de bombeiros norte-americano. Em 1731, iniciou a primeira biblioteca pública da Filadélfia com outros maçons. O acervo incluía obras de poesia, de história, de geografia e de ciência além de teologia. Os sucessos dessa empreitada encorajaram a abertura de bibliotecas, em outras cidades americanas, e Franklin percebeu que tal iniciativa contribuía para a luta das colônias, na defesa dos seus interesses.

relatar acerca do histórico do corpo de bombeiros, que os livros não dizem nada:

Once in his career, every fireman gets curious. What do the books say, he wonders. A good question. Well, they say nothing, Mr. Montag. Nothing you can touch or believe in. They're about non-existent people, figments. Not to be trusted.¹²¹

Porém, Montag crê que há algo nos livros e parece desacreditar no discurso institucional. No início da narrativa, o leitor já toma conhecimento de que o bombeiro apropria-se sorrateiramente de livros que deveriam ser incinerados. Ainda não os lê, apenas os possui ou se arrisca a ler uma frase ou outra. “Montag had only an instant to read a line, but it blazed in his mind for the next minute as if stamped there with a fiery iron. He dropped the book. Immediately, another fell into his arms.”¹²² O evento singular, na destruição frequente e diária dos livros, para o bombeiro, é quando a labareda que consome os calhamagos incendeia também a proprietária de uma biblioteca. Esta mulher não é nomeada. Ao fugir do nome, sua indicação ocorre através do pronome *she* e do substantivo *woman*. Por um lado, isto significa que está impossibilitada de fornecer o seu testemunho e depende da voz do narrador. Por outra perspectiva, significa que nela os gestos falam. “Ter um nome é a culpa. A justiça é sem nome, assim como a magia. Livre de nome, bem aventurada a criatura bate à porta da aldeia dos magos, onde só se fala por gestos.”¹²³

É sintomático que haja apenas uma referência ao cinema na novela de Bradbury. A menção é concernente à destruição: “he [Montag] burned the motion picture projector and he burned the films (...) and he took pleasure in it all, and he burned the walls because he wanted to change everything.”¹²⁴ As telas onipresentes são apenas da televisão. Não há também nenhuma menção especial à música. Esta constatação, por sua vez, evoca Nietzsche, ao afirmar que a vida sem música consiste em um erro.¹²⁵ O motivo seria a constatação de o filósofo reconhecer na música a pulsão instintiva do homem, da sua

¹²¹ BRADBURY, Ray. “The Fireman”. New York: NY: *Galaxy Science Fiction*, 1951, p.21.

¹²² Ibidem, p.7.

¹²³ AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Tradução de José Assmann. São Paulo: Ed. Boitempo, 2007, p. 25.

¹²⁴ BRADBURY, Ray. “The Fireman”. New York: NY: *Galaxy Science Fiction*, 1951, p.40.

¹²⁵ NIETZSCHE, Friedrich. *O Caso Wagner: um problema para músicos*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

sabedoria, sua força criativa, além da afirmação da vida. A música é concebida como possibilidade de fusão entre o homem e a natureza, indivíduo e existência. Importa uma música distante de lágrimas e de culpas, ou seja, a que esteja mais próxima da vida, causando-lhe um estremecimento de temor. “Já se percebeu que a música faz livre o espírito? Dá asas ao pensamento? Que alguém se torna mais filósofo, quanto mais se torna músico?”¹²⁶ A força artística e interpretativa, próprias da vida, que mais tarde denomina de vontade de potência, presentes na música, são afirmadas. O dionisíaco é compreendido como esta música que, ao se manifestar, precisa necessariamente da transposição apolínea da representação, pois “(...) a luta, a dor, a destruição dos fenômenos aparecem necessárias para nós”¹²⁷. Ambas as pulsões “deixam entrever algo de mais profundo que transcende qualquer herói individual; o eterno vivente criador”¹²⁸.

Na novela de Bradbury, o homem está impossibilitado de exprimir-se pelas melodias. O mecanismo ativo de estímulo e criação possibilitado pela música inexistente, assim como a ilusão de se recuperar a vida, a sensação de beleza e a multiplicidade de sensações positivas à existência. O contato com a essência da natureza, via música, não se efetiva. Assim, não há possibilidades de vislumbrar além do véu, da visibilidade televisiva ou da literatura, o que materializa formas de interpretar o mundo. Centrados na imagem e na aparência, despossuídos do solo fértil da música, os cidadãos de *The Fireman* (1951) estão “condenados à desesperança, pelo fato de, como é o caso hoje, recusarem a música como guia de um mundo de visões novas”.¹²⁹ A música seria um veículo para a humanização, pois consiste em uma “ponte entre o si mesmo e o não si mesmo”¹³⁰.

A única alusão musical consiste no *theremin* cuja intenção é estimular uma peça ou um filme com muito barulho. O *theremin* caracteriza-se como sons emitidos a partir de movimentos do corpo. Consiste em um dos primeiros instrumentos eletrônicos, em uma caixa com antena que vibra com a aproximação das mãos. Criado por um russo, cujo nome batizou a invenção, foi adotado por Hollywood em filmes com alienígenas como, por exemplo, *Spellbound* (1945), de Alfred Hitchcock, *It came from outer space* (1953), de Jack Arnold. No contexto da novela de 1951, o *theremin* aproxima-se de um barulho

¹²⁶ Ibidem, p. 1.

¹²⁷ Ibidem, p. 17.

¹²⁸ Ibidem, p. 9.

¹²⁹ Ibidem, p. 75.

¹³⁰ Ibidem, p. 83.

enquanto mecanismo de manipulação e apatia. Sua função é anestesiá-lo, alienar e distanciar o homem do valor de sua existência. Além disso, a partir do momento em que um instrumento musical não necessita mais do homem para manuseá-lo e produzir música, o ser humano passa a ser mera peça de engrenagem, submetido ao automatismo sem prazer. A sua liberdade de movimento de espírito apresenta-se entorpecida. O escritor americano se esforça em escapar, através da sua ficção, da consciência da existência trágica de que não haverá outro mundo e outra vida para se viver. Constata-se isso em uma das temáticas preferidas de Bradbury: a utopia de que o planeta Marte seria uma civilização racional e superior, para onde o homem poderia emigrar em decorrência das catástrofes humanas na Terra. A título de informação cita-se o historiador e poeta inglês Percy Gregg - o primeiro escritor a dedicar um romance ao tema: *Across the zodiac* (1880). Gerada pelo *establishment*, a utopia marciana aponta o ser humano como monstruoso e devastador, já os marcianos como seres pacíficos os quais irão salvar o que restou da humanidade. A ironia desta esperança com relação à Marte é que, se os homens administram tão mal a Terra, não fariam diferente em outro planeta. As *crônicas marcianas* (1950) de Bradbury consistem em um exemplo desta utopia. A quimera marciana está próxima também da fantasia dos homens-livros de *The Fireman* (1951). Ambas são utopias do poder dominante, das elites consumistas, dos tecnocratas e místicos que legitimam o *status quo*. Como alienação, consiste na fantasia de que o homem, em outro planeta – Marte, com os devidos investimentos - poderá fazer de forma distinta. A questão não é o movimento (deslocamento físico para outro planeta - Marte), e sim o tempo.

Neste sentido, é elucidativo *La jetée* (2008)¹³¹, de Chris Marker. Mais do que ficção científica, o livro consiste em uma reflexão acerca do tempo, da memória, das imagens. “Ce visage qui devait être la seule image du temps de paix à traverser le temps de guerre.”¹³² Se Bradbury acredita em um futuro pacificado, na obra de Marker:

Como em Benjamin, também o nosso personagem de *La jetée* se recusa à imagem de futuro pacificado: ele prefere escavar as suas memórias.

¹³¹ O livro *La jetée* (1996) foi criado a partir do filme homônimo (1962) - ambos feitos com imagens fotográficas e uma narração. Chris Marker os produz com fotografias em preto e branco. O texto encontra-se distribuído em folhas de fundo azul petróleo. Não há numeração de páginas, nem divisão de capítulos. O leitor depara-se com uma Paris cinzenta e quase inteiramente destruída pela terceira guerra mundial.

¹³² MARKER, Chris. *La Jetée ciné-roman*. Paris: Editions de L'Éclat, 2008. O livro não apresenta numeração de páginas.

Apenas a sociedade tem futuro, o indivíduo só possui as imagens do seu passado aprisionadas no seu presente.¹³³

A obsessão do personagem consiste em uma lembrança de uma imagem, a qual:

[...] il se demanda longtemps s'il l'avait vraiment vu, ou s'il avait créé ce moment de douceur pour étayer le moment de folie qui allait venir, avec ce bruit soudain, la geste de la femme, ce corps qui bascule, les clameurs des gens sur la jetée, brouillés par la peur. Plus tard, il comprit qu'il avait vu la mort d'un homme.¹³⁴

Por outro lado, a fixação do protagonista de Bradbury – o qual nunca ocupou a posição de um prisioneiro - constitui em queimar livros. Seu desejo é de destruição. Fernando Baez, ao questionar o motivo de o fogo ser o fator predominante na destruição de livros, acredita que ao “destruir com fogo, o homem brinca de ser Deus, dono do fogo da vida e da morte.”¹³⁵ No XVI A.C, Akhenaton foi um dos primeiros a queimar livros, mais especificamente, papiros. Ordenou a destruição de textos secretos no afã de consolidar sua religião, como relatou o historiador A. Weigall: “Akhenaton lançou todas essas fórmulas nas chamas. Duendes, espectros, espíritos, monstros, demiurgos e o próprio Osíris, com toda sua corte, foram consumidos pelo fogo e reduzidos a cinzas!”¹³⁶ A vertigem do tempo está na permanente consumação de livros pelo fogo. A incineração de volumes se atualiza enquanto imagem de uma utopia. Estas possibilitam uma aproximação entre passado e futuro. Imagem e tempo avizinham-se. O fogo ao destruir os livros e suas memórias neles contidos produz movimento no limite de sua duração. Este deslizamento permite uma renovação. A combustão, ao destruir o registro físico de volumes de livros, de seres humanos ou de um tabaco industrializado, os reanima e os conserva mediante o seu deslocamento de seu lugar originário a um suporte recente. Estas experiências do “nada” e do banal propiciadas pelas labaredas do fogo “organizam” uma aparição de resíduos: cinzas, brasas, poeiras, fuligens, fumaças, sombras, imagens dispersas e incertas.

¹³³ SELIGMANN-SILVA, Márcio. (org.) *História, Memória e Literatura. O testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Ed. da UNICAMP, 2003, 413.

¹³⁴ MARKER, Chris. *La Jetée ciné-roman*. Paris: Editions de L'Éclat, 2008.

O livro não apresenta numeração de páginas.

¹³⁵ BÁEZ, Fernando. *História universal da destruição dos livros - Das Tábuas Sumérias à Guerra do Iraque*. Tradução de Léo Schlafman. São Paulo: Ediouro, 2004, p.6.

¹³⁶ *Ibidem*, p.15.

CAPÍTULO 2 – A BIBLIOTECA EM RUÍNAS

2.1 - UMA MULHER.

- Por que as revoluções não são feitas por homens mais humanos?

- Porque os homens mais humanos não fazem revoluções, fazem bibliotecas.

- E cemitérios.

Jean Luc Godard

Numa desordem extrema, meu espírito revolvia formas horrendas e repulsivas, mas que ainda assim eram formas; e eu chamava de informe não aquilo a que faltasse forma, mas sim o que tivesse uma forma tal que, ao surgir, seu aspecto insólito e bizarro desencorajasse meus sentidos e desconcertasse a fraqueza do homem. O que eu assim concebia era informe, não por privação de toda forma, mas por comparação com formas mais belas. (...) Minha inteligência parou desde então de interrogar meu espírito, que estava repleto de imagens de corpos recobertos de forma e, à sua guisa, as alterava e variava. Dirigi a minha atenção aos próprios corpos, observando mais profundamente sua mutabilidade, que os fazia deixar de ser o que tinham sido e começar a ser o que não eram. Suspeitei, quanto a essa passagem de forma a forma, que era em virtude de algo informe que ela se produzia, e não de um nada absoluto. Mas eu desejava saber, e não suspeitar.

Santo Agostinho

Proprietária de uma biblioteca privada, no sótão de uma decrépita casa de três andares, na parte antiga da cidade, uma mulher, ao ter a sua casa invadida pelos bombeiros, devido a uma denúncia anônima, opta por morrer com os seus volumes: cerca de mil livros. Estes são jogados pelos bombeiros do sótão para a sala em um ritual que inclui serem embebidos com querosene, “Trash! Trash!” The men danced on the books. Titles glittered their golden eyes, falling, gone. “Kerosene!”¹³⁷. Contrariando as regras da liturgia de destruição, a proprietária da

¹³⁷ BRADBURY, Ray. “The Fireman”. In: *Galaxy Science Fiction*, New York: NY: 1951, p.7.

biblioteca permanece, em sua moradia, praticamente, em silêncio. ‘Meus livros’, ela sussurra enquanto ajoelha-se entre os exemplares encharcados de combustível. Em seguida, toca lentamente o couro das capas de papelão, lendo com os dedos os títulos dourados:

‘You can’t take my books,’ she said.

You know the law,’ said Leahy.

‘Pure nonsense, all of it. No two books alike, none agreeing. Confusion. Stories about people who never existed. Come on, now.’

‘No,’ she said.

‘The whole house’ll burn.’

‘I won’t go.’ (...)

‘Four . . . five . . .’ (...)

The woman twisted. Montag slipped on an oily book and fell. The woman ran up the stairs half way and stood there with the books at her feet. In the front door where she had come to gaze out at them quietly, her quietness a condemnation, staring straight into Leahy’s eyes, was the woman. Leahy twitched his finger to ignite the fuel. He was too late. Montag gasped. The woman in the door, reaching with contempt toward them all, struck a match against the saturated wood..¹³⁸

Inexiste uma descrição do incêndio da casa, dos livros e da própria leitora.¹³⁹ A lenta combustão inflama, destrói. A força da criação não é controlada. Por ser difusa não é metamorfoseada em palavras. No emaranhado do fogo que consome e da presença dos restos das cinzas nascem imagens que ressoam o desaparecimento. Ocorre a criação de um lugar de ausências, de abandono, um espaço entre a presença e a desapareição, a vida e a morte. Então, a ação do fogo consiste simultaneamente em criação e destruição. O elemento fogo propicia a consumação e a organização. O véu de fumaças, as cinzas, as poeiras garantem a aparição de imagens. A imagem, segundo Jean-Luc Nancy, é da ordem, do monstro:

The image is of the order of the monster; the monstium is a prodigious sign, which warns

¹³⁸ BRADBURY, Ray. *The Fireman*. New York: NY: Galaxy Science Fiction, 1951, p.8-9.

¹³⁹ A adaptação de *Fahrenheit 451* (2011) para o formato de quadrinhos apresenta um desfecho deste episódio mais comportado e seguro, pois a Sra. Blake vai até a porta de entrada da casa onde é possível vislumbrar todos os bombeiros do lado externo da moradia, para, então, ela riscar o fósforo.

(moneo, monstrum) of a divine threat. The German word for the image, Bild - which designates the image in its form or fabrication - comes from a root (bil-) that designates a prodigious force or a miraculous sign. It is in this sense that there is a monstrosity of the image. The image is outside the common sphere of presence because it is the display of presence. It is the manifestation of presence, not as appearance, but as exhibiting, as bringing to light and setting forth. What is monstrously shown [monstre'] is not the aspect of the thing; it is, by way of the aspect or emerging from it (or drawing it up from the depths, opening it out and throwing it forward), its unity and force.¹⁴⁰

Nesse sentido, *Delocazioni* (1970-1997), de Claudio Parmiggiani decorre de um processo violento de destruição, que, por sua vez, leva à construção: o nascimento de imagens. O fogo, dirá Didi-Huberman¹⁴¹, mais do que uma técnica, consistirá em uma poética. A sala de leitura da Biblioteca de Montpellier, cuja existência data de mais de um século e meio, após a remoção de objetos selecionados pelo próprio Parmiggiani, é fechada, depois do disparo de fogos de artifícios em vários lugares. A labareda amplia-se, gerando uma espessa fumaça. Os livros são percorridos pelo fogo e recobertos por chamas, pelas fumaças. Após o incêndio, a fumaça se dissipa e as cinzas, a fuligem e a poeira se espalham. Os livros e as prateleiras são removidos. A obra de arte nasce. Os resíduos desenham contornos através de impressões negativas. A ausência reina como uma imagem desaparecida, soprada. O fogo com a sua força, o seu calor, em contato com o ar, gera fumaça que se movimenta tocando os livros e produzindo um primeiro desastre. O lume engendra uma espécie de bruma, nevoeiro. A queima reduz os materiais em fragmentos que, por sua vez, se desvanecem em pó - imaterialidade. As cinzas que caem se espalham e acabam por fertilizar o lugar. Elas exumam imagens latentes de destroços de livros cujas páginas, palavras, letras, sentidos se foram para sempre. A imagem consiste em um vestígio, uma evidência de um desastre; ocorre após a morte.

¹⁴⁰ NANCY, Jean-Luc. *The ground of the image*. Translated by Jeff Fort. New York: Fordham University Press, 2005, p. 21-2.

¹⁴¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Génie du non-lieu – air, poussière, empreinte, hantise*. France: Les Éditions De Minuit, 2013.

A mulher, em *The Fireman* (1951), ao riscar o fósforo nos livros ungidos de querosene, oferece-se como um “Cristo que, ao preencher ‘com seu corpo as faltas da lei’ escrita, a cumpre, a realiza, enfim, a termina¹⁴²”. Sua corpulência se envolve nas lacunas da escrita, em um combate suicida, “entre o corpo do Filho e a lei do Pai¹⁴³”. Consumida pelo fogo, o visível (a estrutura física do ser humano, do objeto livro) é destruído mas persistem rastros. Ocorre um movimento, um deslocamento que propicia uma reserva - espectros. Nesta cena, o fogo é recriado através dos produtos industrializados do palito de fósforo e do querosene. Não é disposto através da fricção, ou seja, de elementos primários como as pedras. O fogo do sacrifício hindu assim como em determinadas lendas bíblicas “não é outra coisa senão a própria divindade que devora a vítima ou, para dizer mais exatamente, o sinal da consagração que a inflama”¹⁴⁴. A mulher constitui-se simultaneamente como sacrificador - além dos bombeiros - e objeto de sacrifício. Este último inclui também os livros e a sua residência. A mulher leitora e proprietária de livros deve se retirar da vida comum e introduzir-se no mundo sagrado dos deuses através de ritos de purificação, antes da cerimônia. Essa liturgia impõe deveres e direitos que a aproximam da esfera sagrada e não necessariamente da divindade. Essa consagração poderia ser identificadas nas leituras de livros e o próprio fato dela ser a depositária visível de um conhecimento escrito. O próprio local sacrificial, a residência da velha mulher, torna-se sagrado. A moradia em ruínas constituiu-se como o altar. A vítima não deve possuir defeitos nem enfermidades. A sacrificada sem imperfeições - a não ser para os censores que a condenavam por constituir-se como a guardiã do acervo - é caracterizada na narrativa como mulher, idosa, leitora, desviante. O instrumento do auto sacrifício será um objeto cuja função assemelha-se a do lança-chamas dos censores. A mulher consagra-se através do elemento purificador do fogo. Ela muda de natureza, “como Demofonte, Aquiles e o filho do rei de Biblos quando Deméter, Tétis e Ísis consumiam no fogo sua humanidade. Sua morte era aquela da Fênix: ela renascia sagrada.”¹⁴⁵ A carne da mulher com as suas vísceras, a sua gordura e o seu sangue - elementos que recordam precariedade humana

¹⁴² DERRIDA, Jacques. Tradução de Marcelo Jacques de Moraes. *Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2012, p. 404.

¹⁴³ Ibidem, p. 404.

¹⁴⁴ MAUSS, Marcel; HUBERT, Henri. Tradução de Paulo Neves. *Sobre o sacrifício*. São Paulo: Cosac Naify Portátil, 2013, p. 36.

¹⁴⁵ Ibidem, p. 42-3.

e que deveriam ser postos de lado - são consumidos junto dos livros e se espalham como fumaça, resíduos e odor. O que deveria ser apenas uma expiação cumpre também o papel de comunhão. A plateia será constituída pelos bombeiros, inicialmente, e posteriormente pelos vizinhos. “People ran out of houses all down the street.”¹⁴⁶ A mulher, em sua atitude de auto sacrifício, renuncia e se dá ao mesmo tempo. Assim, a consumação do suplício, da imolação, recupera os equilíbrios sociais. A norma social mantém-se tanto para os indivíduos quanto para a coletividade.

Fenecer ainda consiste em uma alternativa para manter a soberania. Envolve certa superação do horror da morte. A soberania, tal como a entende Bataille, contrasta ao poder, recusa-se a reger o mundo das coisas. Não se trata do soberano ter o poder sobre a vida e a morte, mas dele ser atraído em direção ao perecimento. Ou seja, existe uma conexão entre a soberania e o estiolamento violento. Aquela implica em sacrifício. O objeto proeminente da imolação consiste no próprio soberano. A verdadeira soberania, nas palavras de Bataille, é o colocar-se à mercê do decesso conscientemente de tal maneira que não se pode mais perguntar sobre esse pôr-se a serviço da morte.¹⁴⁷

Jacques Derrida, por sua vez, sugere que a força indivisível e incondicional soberana não ocorre enquanto experiência vivida, mas enquanto experiência prometida. Como promessa, a soberania constitui-se em uma relação com o futuro - o porvir e sua imprevisibilidade. Um prometimento é aquilo que se vive “em nome de”, aquilo que se pode morrer “em nome de”. Mesmo que essa aspiração seja destinada a permanecer como comprometimento, a promessa enquanto comprometimento para algo consiste em um acontecimento.¹⁴⁸

Giorgio Agamben mantém uma esperança por uma potência que não se realiza em ato:

[...] a objeção talvez mais forte contra o princípio de soberania está contida em uma personagem de Melville, o escrivão Bartleby, que, com o seu

¹⁴⁶ BRADBURY, Ray. “The fireman”. In: *Galaxy Science Fiction*, vol. 1, n° 5, February 1951, p. 9.

¹⁴⁷ BATAILLE, Georges. “La Souveraineté”. In: *Euvres complètes*. V. 8. Paris: Gallimard, 1970, p.243-456.

¹⁴⁸ DERRIDA, Jacques. *Séminaire La bête et le souverain*. Volume I (2001-2002). Paris: Galilée, 2008.

‘preferiria não’, resiste a toda possibilidade de decidir entre potência de e potência de não.¹⁴⁹

A experiência da mulher em *The Fireman* (1951) em tomar a iniciativa de riscar o fósforo para iniciar o incêndio leva-a a uma experiência que não produz algo utilitário. Nesse sentido, estaria próxima da concepção de soberania de Bataille. Montag, então, seria implicado nesta experiência interior. A compreensão de soberania de Agamben, cuja reflexão substitui a religiosidade pelo direito, distancia-se do gesto da personagem leitora de Bradbury. A mulher, ao suspender a ordem dos bombeiros para deixar sua casa e os seus livros, acaba por combater a autoridade destes censores. É como se a determinação deles fosse apenas uma ficção. Enquanto narrativa a ordenação é desarmada pelos gestos da leitora - tocar arrastadamente os títulos dos livros, permanecer no local, riscar o fósforo, atear fogo - do que pelas palavras. Nesta perspectiva, a atitude da mulher desconstrói a pretensa unidade da soberania, o que equivaleria algo próximo à concepção de Derrida.

Em um período próximo ao início da Guerra Fria (os contos que, mais tarde, deram origem à novela *The Fireman*, foram escritos nos anos iniciais deste período), o juramento de fidelidade, nos Estados Unidos, foi modificado para “Eu juro fidelidade à Bandeira dos Estados Unidos e à República que ela representa: uma Nação sob Deus indivisível, com Liberdade e Justiça para todos.” A soberania que não ousava dizer o seu nome passa a endossar a unidade e indivisibilidade da nação americana e os seus estados. Porém, não uma nação indivisível, mas uma nação sob Deus, indivisível e protegida por um ser supremo. Uma divindade superior – controlada por uma teoria racional - que garante aos homens proteção com relação aos usos indevidos e aos excessos da soberania. Assim, é conferida uma significação à soberania americana.

Embora o auto sacrifício da mulher em *The Fireman* (1951) anuncie uma escolha, não se trata de perceber o seu desejo como referência a uma falta interior impossível de ser remediada. Ao perder sua forma humana, torna-se informe. Ora, em que consiste a autodestruição? A instituição do sacrifício¹⁵⁰ é universal embora

¹⁴⁹ AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer - o poder soberano e a vida nua I*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2012, p. 54.

¹⁵⁰ “Hegel, a morte e o sacrifício”, publicado na Revista Deucalion, em outubro de 1955, consiste em uma reflexão batailleana acerca do sacrifício. Este artigo parte quase que exclusivamente do apêndice de “Introdução à leitura de Hegel”, de “A ideia da morte na filosofia de Hegel”. Daí provém a quase totalidade de trechos comentados por Bataille.

regulada pela igreja que o condena. No sacrifício, o sacrificante se reconhece como o homem ou animal oferecido e findo, embora esteja vivo. O perecimento do outro é a imagem da própria morte do sacrificante. No entanto, o decesso por vir não poderá fornecer um caráter humano ao outro, pois a ligação do homem com o aniquilamento consiste em pura revelação a si próprio. Nas palavras de Kojève:

A morte, se quiserem chamar assim essa irrealidade (Unwirklichkeit), é o-que-há-de-mais-terrível (Furchtbarste), e sustentar a morte é que exige a maior força. A beleza impotente odeia o entendimento porque ele exige (zumute) dela aquilo de que ela não é capaz.¹⁵¹

Dáí a necessidade do simulacro, de representá-la em um espetáculo. Sem esta repetição perante o passamento, o homem permaneceria estrangeiro como o animal. Neste anseio humano, coincidem satisfação e dilaceramento, prazer e horror. A mulher, em *The Fireman* (1951), se arrefece, fazendo um só corpo com a arma do sacrifício. Ao se auto sacrificar opta por ser autônoma, soberana, na medida em que, até então, existia uma servidão para prestar-se a um fim: prover-se de alimentos, privar-se do frio, enfim, sobreviver, acatar as regras da sociedade. O homem dirá Bataille:

[...] não poderia ser livre se não fosse essencial e voluntariamente mortal. A liberdade é a autonomia em relação ao dado, isto é, a possibilidade de negá-lo tal como é dado, e só pela morte voluntária o homem pode escapar do domínio de qualquer condição dada (= imposta) pela existência. Se o homem não fosse mortal e se não pudesse matar-se 'sem necessidade', não escaparia à determinação rigorosa pela totalidade dada do ser, que nesse caso mereceria ser chamado Deus.¹⁵²

O gesto da mulher em *The Fireman* (1951) indica a sua própria humanidade. Doravante, ela poderá ser brasas, cinzas, fuligem, fumaça, chamas, poeira, madeira, pedra ou qualquer coisa amorfa. Já não ocorrerá mais o compromisso de semelhança com o mundo. O informe¹⁵³ recusa classificações e a estabilidade da visibilidade. Nesta

¹⁵¹ KOJÈVE, Alexandre. *Introdução à leitura de Hegel*. Tradução de Estela do Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto: EDUERJ, 2002, p. 505.

¹⁵² Ibidem, p. 519.

¹⁵³ Georges Bataille, em dezembro de 1929, publicou na *Documents*, revista que editava em conjunto com Michel Leiris e Carl Einstein, o verbete informe:

perspectiva, o verbete informe de Bataille exhibe um dicionário que desarticula os sentidos das palavras, desvinculando a obrigação de semelhança com o mundo. Aborda a instabilidade da forma visível. O ser humano necessita fundir as contradições em um termo comum para conciliar o inconciliável. Georges Didi-Huberman, acerca do verbete informe, observa que a forma oprime a matéria: “a forma só é pensável como acidente perpétuo da forma.”¹⁵⁴ Eliane Moraes recorda que o projeto de Bataille é recusar o possível para conceber o impossível “ao mesmo tempo em que remete aos fundamentos da liberdade da imaginação”.¹⁵⁵

Em uma época em que a realidade se tornou virtualmente visível - 1984 (1949), *Admirável mundo novo* (1932), *The Fireman* (1951) seriam alguns exemplos entre tantos - notam-se posturas de evitamento do vazio, do invisível, do real invadido pela ausência de presença. Mas, diante da experiência de auto sacrifício da senhora em *The Fireman* (1951), ocorre uma impugnação da imaginação-reprodução - *fac-símile* de elementos existentes -, da ideia de imaginativa vinculada a um conforto, a uma acomodação institucional. Lacan, ao trabalhar com os registros do imaginário e do simbólico, introduziu uma terceira instância: o real. O campo do real possibilita substituir o puro imaginário pela imaginação do inexistente e refletir acerca de como o inexistente produz efeitos. O real, para o psicanalista, é aquilo que não cessa de não se dizer. Seria outra forma de configurar a pulsão. Assim, o impulso da mulher da ficção de Bradbury gerou rastros visíveis e invisíveis, sombras, aparições incertas na luz ou na penumbra.

Antes de expandir a experiência desta mulher, se não será um exagero problematizar este episódio. Parto do pressuposto de que, na ficção de Bradbury, ocorre frequentemente a produção de restos de baixa materialidade, a partir da destruição de livros pelo fogo. Seria algo

“Um dicionário começaria a partir do momento em que ele não desse mais o sentido, mas as tarefas das palavras. Assim, informe, não é apenas um adjetivo tendo tal ou tal sentido mas um termo que serve para desclassificar, exigindo geralmente que cada coisa tenha sua forma. O que ele designa não tem seus direitos em sentido algum e se faz esmagar em toda parte como uma aranha ou um verme. Seria preciso, com efeito, para que os homens acadêmicos ficassem contentes, que o universo tomasse forma. A filosofia inteira não tem outra meta: trata-se de dar um redingote ao que é, um redingote matemático. Em compensação, dizer que o universo não se assemelha a nada e que ele é apenas informe equivale a dizer que o universo é algo como uma aranha ou um escarro.”

In: “Informe”. In: *Revue Documents*. Paris, 7 décembre. 1929, n.7, p.382.

¹⁵⁴ MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível: a decomposição da figura humana - de Lautréamont a Bataille*. São Paulo: Iluminuras, 2012, p.198.

¹⁵⁵ *Ibidem*, p.227.

como o ponto *gris*, de Paul Klee: “Un cert [gris], c’est aussi un fossile ramené du fond des mondes imaginaires (...) [quelque chose] qui n’est pas chose, mais possibilité, latence et chair des choses.”¹⁵⁶ A partir desta posição infausta entre o que cambia e o que morre, Klee está propondo que se considere a existência de um dualismo, não de opostos, mas do que é intermediário. Assim, o claro tem existência a partir da aproximação com seu oposto: o escuro. O mesmo sentido se pode contemplar para o confronto entre os volumes e o que resta após a sua queima junto de sua proprietária. Se levarmos em consideração sua residência também incinerada, há ruínas. Apreende-se um – as brasas, a fumaça, as cinzas, o pó, a fuligem - pelo que não está contido no outro – as folhas de papel dos tomos. Mas sem um não é possível compreender o outro. O ponto denominado *gris* é o lugar onde se encontra a ausência absoluta dos opostos: a tênue membrana de limite dos opostos: cinzas, pó, fuligem e livros; caos¹⁵⁷ e cosmos. Klee esclarece que o caos, como antítese da ordem, não consiste propriamente na balbúrdia real. O caos real é uma noção localizável, relativa à noção de ordem cósmica. O pandemônio seria o incomensurável, o imponderável, algo próximo à concepção do ovo.

Os homens produziram mais do que o Vesúvio de Pompéia, no século XX. Converteram os seus semelhantes em um monte de cinzas: Auschwitz, Hiroshima. As decalcomanias do desejo de André Breton, em 1936, são mencionadas por Didi-Huberman para falar acerca das grisalhas como “meio de imersão psíquica que parece permitir aos pintores avançar sem temor em territórios mais dúbios, mas perigosos (quero dizer, susceptíveis de censura): o reino dos fantasmas”.¹⁵⁸ Através de um empréstimo de Warburg, as grisalhas servem como ponto de partida para Didi-Huberman discorrer acerca das naturezas mortas, do século XVI. É como se estes objetos apresentados, constantemente alegóricos, fossem já do passado, vagamente descoloridos pelo tempo. Nas palavras de Didi-Huberman:

Não nos surpreende, pois, verificar que a grisalha se impõe sempre que se trata de representar um tempo memorial, mítico ou sobrenatural: um tempo que, por definição, escapa à sua definição

¹⁵⁶ KLEE, Paul. *Théorie de L'art Moderne*. Paris: Denöel/Gonthier, 1985, p. 56.

¹⁵⁷ Klee esclarece que o caos como antítese da ordem não consiste propriamente no caos real. O caos real é uma noção localizável, relativa à noção de ordem cósmica. O caos (e não o caos real) seria o incomensurável, o imponderável.

¹⁵⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Grisalha: Poeira e poder de tempo*. Lisboa: Ymago, posição 392. (Formato Kindle)

cronológica de história: é o tempo anterior a toda história, o tempo da Criação em que Deus anima a matéria ou a submerge com o Dilúvio; é o tempo do mistério por excelência, o tempo em que o Verbo se faz carne através de uma operação, o que os teólogos denominam, com grande precisão, o *adumbratio*(...).¹⁵⁹

Desloco o presente do episódio de Bradbury para um tempo desarvorado de definição onde o quase nada estaria próximo da experiência do deserto - escapa ao controle.¹⁶⁰ A sua imagem enquanto material seria qualquer coisa como cinzas, ao passo que, no plano psíquico, constituir-se-ia uma obsessão, um sintoma. Algo entre a superfície e a profundidade ou como “ce qui vit perpétuellement, et pourtant meurt à chaque instant”¹⁶¹.

Além de aproximar o episódio da mulher que opta em ser consumida pelas labaredas do fogo às práticas de subjetivação de Didi-Huberman e à ideia de ponto *gris* de Klee, podemos avizinha-lo à ideia de imaginação de Baudelaire, que alarga os espaços do pensamento através da imagem em ação. E também de Mallarmé, em sua “tentativa quase suicida de lançar os dados do poema entre o acaso e o nada”.¹⁶² Acheço da imaginação que cria relações entre baixas materialidades que aparentemente não tem ligações; um saber ligado ao desejo, ao sintoma do que se acumula. Estes materiais e o tempo tornam possível alargar o domínio do que resta e que, obviamente, é inapreensível em sua totalidade. Estas perspectivas de imagens não apresentam nada de estável, coisa nenhuma de estritamente definitivo. Parecem antes resultar de um momento e um movimento. Por isto estão entre a visibilidade e a invisibilidade. Seriam algo como uma latência: não uma ausência, um menos-ser, mas sim uma potência, uma carne das coisas..

De que modo a figuração do corpo da mulher em *The Fireman* é alterada após o seu aniquilamento? Para responder a esta questão é preciso pensar primeiro acerca da ideia de destruição. Em francês, este

¹⁵⁹ Ibidem, posição 197. (Formato Kindle)

¹⁶⁰ O filme *Jauja* (2015) de Lisandro Alonso exhibe a experiência com o deserto. Não há palavras nem narrativa. Apenas imagens, sentimentos, vertigem, desencontros entre as línguas. O deserto está ligado ao encantamento por uma promessa, uma esperança e um desejo de um além- maravilhoso. Este local de aridez, irregular e fronteiroço contém potências – e vocação do que está por vir. Há sempre o risco de perda. Enquanto sentido de vertigem, o deserto aproxima-se do canto das sereias já que também recorda a relação entre arte e memória, narrativa e imagem.

¹⁶¹ Ibidem, posição 171. (Formato Kindle)

¹⁶² CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 2006, p.28.

termo implica uma redução negativa mais próxima da demolição nietzschiana. Por sua vez, a violência dionisíaca da natureza, em Nietzsche¹⁶³, desnuda a noção de que a demolição deve vir aliada à edificação de novas formas. Com a ocorrência do destroçamento pode se dar uma contaminação, uma disseminação que possibilita a permeabilidade de fronteiras. Assim, o ser humano tem a perspectiva de se emancipar das suas ataduras que o prendem a uma realidade fechada e limitadora. Para Nietzsche, a destruição funciona como a morte de Deus, ou seja, o fim de uma dialética. A impossibilidade de síntese, que gira no vazio e é arbitrária, assim como a noção de verdade para Nietzsche, expõe o domínio incontornável da ambivalência irreduzível dos opostos.

A *Hermenêutica* de Heidegger como crítica da existência consiste em destruir o que veda o acesso humano às coisas, a cristalização metafísica do pensamento e o próprio processo de ocultação. A destruição heideggeriana surge como secularização da desconstrução (*Entbildung*) eckhartiana. Do modo crítico da leitura e interpretação da destruição de Heidegger veio o conceito atual de desconstrução no pensamento francês e norte-americano, sob influência dos hegelianos e, sobretudo, de Nietzsche. Por outro lado, o conhecimento do pensamento de Lao-Tse e do Budismo Zen intensificou-se de modo especial, no Heidegger tardio, onde se mantém a destruição da metafísica como etapa necessária da serenidade.

Interessa nesta reflexão a ideia de destruição como abertura para novas possibilidades ao invés de uma adequação aos valores existentes, ou seja, manutenção do *status quo*. Nietzsche ensina a doutrina da vontade criadora. Esta virtude não deseja, não procura; consiste em um ato que dá. Para ocorrer a ação criadora, é indispensável a condição fisiológica prévia: a embriaguez configura-se como uma tensão de forças que cresce sem cessar, produzindo assim um estado de plenitude, de superabundância de vida e que explode em ações. Através deste estado de plenitude ocorre a transfiguração das coisas. O que será esta metamorfose? A mulher em *The Fireman* (1951), perante a iminência da queima dos seus livros e do seu encaminhamento para um asilo de loucos, é afetada a ponto de desembaraçar-se de si mesma e mover-se em direção à morte. Diante desse estado, é impossível permanecer objetiva; não há como inibir esse estado explosivo, nem como suspender essa força inventiva. No momento em que a mulher se sente tocada por

¹⁶³ NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

alguma coisa, o seu ser animal responde a essa provocação, produzindo um estado de transfiguração. O criador atinge o ponto culminante de sua excitabilidade não quando recebe, mas quando dá. Segundo Nietzsche, o artista que se pusesse a compreender estaria cometendo um erro, pois ele não deve olhar para trás, não tem que vislumbrar nada e, sim, doar. Esse movimento de vir-à-forma deve ser entendido em relação ao tempo, sem o qual se perderia a dimensão do devir. Porém, uma forma, uma vez realizada, não dura eternamente. O tempo se encarrega de destruí-la. É uma característica da vontade criadora tender a um aumento de potência, crescer e expandir-se. Estar submetida à lei do crescimento implica encontrar-se à mercê da lei da morte. Sem a destruição não ocorre processo criador. É ele que mantém a vida e a sua força que, ao se voltar sobre si mesma, vai além de si, para novamente voltar a si mesma e retomar o processo criador. Este movimento envolve a criação e a destruição; e exige excesso. A vida é o momento presente.¹⁶⁴

Leitor de Nietzsche, Bataille dirá que, após o dilaceramento, a roupagem do visível transita para a sua profunda invisibilidade. A recusa da medida humana surge como mais uma possibilidade de leitura para o auto sacrifício da mulher, em *The Fireman* (1951), que estaria livrando-se do legado renascentista, humanista. A forma sobre a qual ela se dá está aquém da prisão da aparência burocrática. Os restos da guardiã do acervo são cinzas que resistem, invadem, perfuram o mundo de Montag. O remanescente é liberado para outras vozes, outros corpos, outros desejos com seus objetos e, ao mesmo tempo, a perda destes últimos. O informe faz pulsar algo que se presentifica e se afasta simultaneamente. Os bombeiros (agentes da censura) são convocados a confrontar o ser humano com aquilo que ele não se conforma e, assim, afastam-se da imagem idealizada. Nos rastros dos destroços da realidade imediata, do informe, das intensidades, podem ocorrer abalos, rompimentos, crises, inquietações e problematizações na ordem estabelecida. Quem sabe movimentos de criação que, como dizia Nietzsche, estão além do bem e do mal¹⁶⁵.

¹⁶⁴ Ibidem, 1993.

¹⁶⁵ “(...) atualmente o ser aristocrático, o ser por si mesmo e diferente dos outros, o ser só e viver para si só, são atributos da ‘grandeza’ e o filósofo deixará entrever o seu ideal quando decretar: ‘será o maior aquele que souber ser o mais solitário, o mais misterioso, o mais diferente entre os homens. Aquele que será colocado além dos limites do bem e do mal, que será o dominador da própria virtude, que será transbordante de vontade, isto se chamará grandeza, o ser múltiplo e ao mesmo tempo uno, o conjugar a máxima extensão ao conteúdo máximo”.

Em Benjamin, o caráter destrutivo abre caminhos, pois figura como possibilidade de novas experiências. O presente será o local e o tempo de exibir-se:

The destructive character knows only one watchword: make room; only one activity: clearing away. His need for fresh air and open space is stronger than any hatred. The destructive character is young and cheerful. Being misunderstood cannot harm him. (...) The destructive character does his work, the only work he avoids is being creative. Just as the creator seeks solitude, the destroyer must be constantly surrounded by people, witnesses to his efficacy. (...) The destructive character sees nothing permanent. (...) But for this very reason he sees ways everywhere. Where others encounter walls or mountains, there, too, he sees a way. But because he sees a way everywhere, he has to clear things from it everywhere. Not always by brute force; sometimes by the most refined. Because he sees ways everywhere, he always 'positions himself at crossroads. No moment can know what the next will bring. What exists he reduces to rubble, not for the sake of the rubble, but for that of the way leading through it. The destructive character lives from the feeling, not that life is worth living, but that suicide is not worth the trouble.¹⁶⁶

Na encruzilhada em que se encontra, a mulher, em *The Fireman* (1951), cria espaços, possibilidades de caminhos para o outro – Montag a quem caberia o trabalho criativo de coletar ruínas. A atitude dela não se constitui na repetição de um gesto vazio nem na dissolução de antagonismos. O paradoxo da destruição é que, quanto mais a tradição é destruída (os livros selecionados pelos bombeiros e homens-livros para serem queimados), maior o risco de transformá-la em uma força da repetição (tradição de destruição). A mulher exibe a sua potência sem identificar-se com a forma quase aristocrática da revolta de Montag, o qual objetiva um futuro hipotético e surreal e, por isso mesmo, acaba

NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal ou prelúdio de uma filosofia do futuro*. Tradução de Márcio Pugliesi. Curitiba: Ed. Hemus, 2001, p. 136.

¹⁶⁶ BENJAMIN, Walter. *Reflections. Essays, aphorisms, autobiographical writings*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1979, p. 301-03.

por reforçar o seu aspecto reacionário. Tampouco ela deseja ser compreendida, assim como descarta uma visão idealizada de um futuro. Também não prega uma ruptura radical com a sociedade e não pretende instaurar um novo corpo social pela violência. Não há possibilidade de uma busca do passado como algo inalcançável. Inexiste o culto romântico do apocalipse. O que há é uma potência que, por sua vez, possibilita movimentos. De que maneira? Nada é duradouro a não ser a potência. Assim, não há como libertar-se da destruição, porque esta se alimenta da potência.

A experiência da mulher que se auto sacrifica - emanções de vida e morte - delinea-se também como uma provocação ao modelo cristão da resistência. Em oposição ao “poder sobre a vida, este cuidado em controlar seus excessos ou suas carências”¹⁶⁷, ela, sem amarras, refunda as suas próprias escolhas. A redenção não será como férias sabáticas? No judaísmo, a inoperosidade encontra uma imagem gloriosa no sábado que “é de Deus, e, ao mesmo tempo, o objeto da espera escatológica (não entrarão na minha inoperosidade) [*eis ten katapausin mou*]”¹⁶⁸. É possível, segundo Agamben, manter a atividade e a passividade unidas. A ação política remete a categorias teológicas. É como se existisse um verbo ativo inoperar que nomeia o gesto inverso em relação a operar. Neste sentido, o termo agambeniano designa a atividade mais própria do homem, tanto no sentido ético quanto político. Não o trabalho, mas a inoperosidade. Tornar inoperante postula uma instância neutra, nem negativa nem positiva; aquilo que não tem possibilidade de ser efetuado; aponta a improbabilidade de congregar-se com os quesitos dos procedimentos práticos.

Além da ideia de redenção agambeniana, a ideia do espírito livre¹⁶⁹ aventada por Nietzsche pode ser pensada junto a experiência da

¹⁶⁷ FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Tradução de Roberto Machado. São Paulo: Graal, 2012, p. 403.

¹⁶⁸ Ibidem, p.260.

¹⁶⁹ A referência aos espíritos livres está presente no prefácio do *Humano, demasiado humano*, de Friedrich Nietzsche. Este livro consiste na primeira obra após o rompimento do filósofo com Richard Wagner e Schopenhauer. O filósofo alemão visa pensar o inexato. Pondera sobre a impossibilidade de perceber a totalidade, e sim, apenas fragmentos. Ao fazer referência à submissão dos espíritos livres aos ideais de cultura, conjectura acerca da trajetória a ser seguida para desatar, desacorrentar os laços quase indestrutíveis:

“A grande liberação, para aqueles atados dessa forma, vem súbita como um tremor de terra: a jovem alma é sacudida, arrebatada, arrancada de um golpe - ela própria não entende o que se passa. Um ímpeto ou impulso a governa e domina; uma vontade, um anseio se agita, de ir adiante, aonde for, a todo custo; uma veemente e perigosa curiosidade por um mundo indescoberto flameja e lhe inflama os sentidos.”

mulher que se auto sacrifica na narrativa de 1951 de Bradbury. Espírito liberto porque ela se encontra inconformada com a realidade ao seu redor e os seus laços quase indestrutíveis. Ao conferir a seu próprio corpo a máxima representação do mundo e a sua articulação com os homens, defronta a dor, o sofrimento, a morte, a violência, o mal. Compromete-se com seu próprio tempo. Antes falecer do que viver aqui:

Um súbito horror e suspeita daquilo que amava, um clarão de desprezo pelo que chamava "dever", um rebelde, arbitrário, vulcânico anseio de viagem, de exílio, afastamento, esfriamento, enregelamento, sobriedade, um ódio ao amor, talvez um gesto e olhar profanador para trás, para onde até então amava e adorava, talvez um rubor de vergonha pelo que acabava de fazer, e ao mesmo tempo, uma alegria por fazê-lo, um ébrio, íntimo, alegre tremor, no qual se revela uma vitória - uma vitória? sobre o quê? sobre quem? enigmática, plena de questões, questionável, mas a primeira vitória: - tais coisas ruins e penosas pertencem à história da grande liberação.¹⁷⁰

Nos escombros da casa queimada, a revelação de que é preciso derrubar a moradia, destruir a harmonia e a perfeição; os restos da mulher consumida pelo fogo, as cinzas, a vacuidade, a irrupção de força como uma maneira de introduzir o corpo na discussão. A apreensão da verdade eterna do acontecimento, dirá Deleuze, só será apreendida se este acontecimento for marcado na própria carne:

Não se apreende a verdade eterna do acontecimento a não ser que o acontecimento se inscreva também na carne; mas cada vez devemos duplicar esta efetuação dolorosa por uma contra-efetuação que a limita, a representa, a transfigura. É preciso acompanhar-se a si mesmo, primeiro para sobreviver, mas inclusive quando morremos. A contra-efetuação não é nada, é a do bufão quando ela opera só e pretende valer para o que

NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, demasiadamente humano*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p.9.

Em oposição a Schopenhauer que, frente à falta de sentido da vida, via a única saída na resignação, na conformidade, no ascetismo e na negação, Nietzsche substitui pessimismo por força, por saúde, por alegria e por afirmação da vida. Para Nietzsche, a influência do pessimismo de Schopenhauer fez com que o filósofo passasse a negar sua "vontade de vida".

¹⁷⁰Ibidem, p. 9.

teria podido acontecer. Mas ser o mímico do que acontece efetivamente, duplicar a efetuação com uma contra-efetuação, a identificação com uma distância, tal o ator verdadeiro ou o dançarino, e dar à verdade do acontecimento a chance única de não se confundir com sua inevitável efetuação, à fissura a chance de sobrevoar seu campo de superfície incorporal sem se deter na quebra de cada corpo e a nós de irmos mais longe do que teríamos acreditado poder. Tanto quanto o acontecimento puro se aprisiona para sempre na sua efetuação, a contra-efetuação o libera sempre para outras vezes.¹⁷¹

A transfiguração do próprio acontecimento se faz necessária para a destituição da potência da opressão. O que seria esta metamorfose? O acontecimento não é o que ocorre, ou seja, tem uma dupla estrutura que é nomeada por Deleuze de efetuação e contra efetuação. Seu caráter duplo sempre se desdobra em passado-futuro, pois o único presente que há consiste naquele “instante móvel que o representa”. Assim, não se alcança o acontecimento como um estado de coisas que se efetua no espaço e no tempo mas, sim, por meio da contra-efetuação, que seria, então, a transfiguração do próprio acontecimento. A mulher em *The Fireman* (1951) transitou no limiar (entre um lugar e outro) de um acontecimento onde o limite de um e de outro são apagados, possibilitando deslocamentos simbólicos. Sempre um devir que, simultaneamente, é outro. A vida é morte. Isto implica em criação. A fissura¹⁷² será o local onde se dá esta constituição. Quando a estrutura física se esvai, delinea-se uma escrita que, assim como a compleição, se pergunta se é capaz de dançar (as cinzas no vento). Um movimento leve e sem gravidade, no tempo histórico, a expressão do espírito livre, a deslocamento de uma corpulência desobediente que ironiza a inaptidão das crenças pré-estabelecidas, vigentes.

No aniquilamento, aquele que pratica o perecimento falta no instante em que faz a experiência. “O sujeito deve estar lá onde não

¹⁷¹ DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 165.

¹⁷² Em *A Lógica do sentido*, Deleuze concebe a fissura como aquilo que:

“ (...) não é nem interior nem exterior, ela se acha na fronteira, insensível, incorporal, ideal. Assim, ela tem com o que acontece no exterior e no interior relações complexas de interferência e de cruzamento, junção saltitante, um passo para um, um passo para o outro, em dois ritmos diferentes: tudo o que acontece de ruidoso acontece na borda da fissura”. *Ibidem*, p. 158.

pode estar, ou vice-versa, que ele deve faltar lá onde deve estar presente”¹⁷³. Por isso não é transformado em substância. Agamben, ao se questionar acerca do paradoxo da soberania batailleana, enuncia-o da seguinte maneira:

[...]‘o soberano está, ao mesmo tempo, fora e dentro do ordenamento’. A precisão ‘ao mesmo tempo’ não é supérflua: ‘o soberano, na verdade, tendo o poder legítimo de suspender a validade da lei, se coloca legitimamente fora dela. Por isso, o paradoxo da soberania se pode também formular deste modo: ‘a lei está fora de si mesma, está fora da lei; ou: eu, o soberano, que estou fora da lei, declaro que não há fora da lei.’¹⁷⁴

Leitor de Nietzsche, Agamben afirma que a revolta, a desobediência do corpo, a suspensão da lei é o que há de mais forte em cada ser humano. Bataille, com Nietzsche, preludia a rebeldia, o riso traiçoeiro ao invés do receio, pois a insubmissão é inerente à revolta. Pode-se então supor que a mulher, em *The Fireman* (1951), resiste, muda, assume outras possibilidades, outras formas, desvencilha-se dos dispositivos de produção de subjetividades, da voracidade da maximização da produção, do consumo, na sociedade do espetáculo¹⁷⁵ e do controle que caracterizam a contemporaneidade.

O que significaria a mulher desatar-se dos mecanismos de produção de subjetividades? Para tentar responder a esta questão é preciso, então, entender o que significa subjetividade. Raúl Antelo, apoiado em Derrida¹⁷⁶, utiliza a expressão *subjectile* de Artaud para definir o processo que vincula e separa o visível do legível. No entanto, alerta que este termo difere do subjetivo em português o qual apresenta

¹⁷³ AGAMBEN, Giorgio. “Bataille e o paradoxo da soberania”. In: *Revista Outra Travessia (A Exceção e o Excesso – Agamben & Bataille)*, Florianópolis, v. 1, n. 5, p. 92, 2005.

¹⁷⁴ *Ibidem*, p. 92.

¹⁷⁵ Em *A sociedade do espetáculo* (1997), Guy Debord prevê que, à medida que o comércio e a acumulação de capitais ampliam-se, a mercadoria assume o domínio absoluto da economia. Este evento transfigura o trabalho humano em trabalho-mercadoria. Em decorrência disso, produz-se tal abundância que o problema da sobrevivência parece estar resolvido. Embora, o crescimento econômico tenha libertado as sociedades da pressão da luta imediata pela sobrevivência, diz Debord, agora, é do libertador que elas não conseguem se liberar. A economia (a autonomia) transformou o mundo, mas o alterou apenas em mundo da economia. “O espetáculo é o momento em que a mercadoria ocupou totalmente a vida social.” DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Ed. Contraponto, 1997, p. 30.

¹⁷⁶ DERRIDA, Jacques. *Donner le temps - La fausse monnaie*. Paris: Éditions Galilée, 1999.

conotação negativa e de oposição. Subjetivo, segundo Antelo, consiste em:

[...] o imaterial, o inextenso, o irrepresentável, o virtual, o extramundano, o inventado, o ilocável ou imponderável, o contemplador e o contemplativo. Subjetivo opõe-se, no domínio concreto do ser, ao substantivo ou substancial, ao cerrado ou essencial, donde remete ao insubsistente, nominal, vazio, nulo ou fantasmagórico. O subjetivo é o desencarnado, palavra que tange a reflexão de Artaud em relação a Van Gogh, esse músico e não pintor, le suicidé de la société, que soube se despojar (dépouiller) até a urdidura, como quem quer s'épouiller, isto é, tirar os piolhos, de uma obsessão. (...) É conjectura. Ele é trânsito ou tradução; oscila entre a transitividade de jacere (jogar, lançar o projeto) e a intransitividade de jacere (jazer, ser lançado lá embaixo). Como hipótese ou conjectura, o subjectile nada é além de um hímen ou membrana, um intervalo entre forma e fundo, antes e depois, visível e invisível. O subjectile é um pictograma, imagem jogada no interior da escrita, imagem que se lança a partir da escrita.¹⁷⁷

Nesta indicação de uma maneira de se pensar a subjetividade, e não em uma resposta do que seria ou é, se faz necessário refletir acerca da questão da responsabilidade da mulher que se consome no fogo. Esta noção, por sua vez, é indissociável da ideia de sujeito. Já a concepção de sujeito responsável é inseparável do entendimento de vida e morte. A vida desta mulher está determinada para além do simples funcionamento do aparelho biológico. É somente encarando a sua própria morte que ela se torna singular. No entanto, apenas a relação entre vida e morte não é suficiente para dar conta de conjecturar acerca do que é a subjetividade. A figura de Abraão da narrativa bíblica, pela ótica de Derrida¹⁷⁸, auxiliará nesta consideração. O pai do hebreus é convocado por Deus a sacrificar seu único e amado filho no alto do monte Moriá. Submisso ao seu Deus, cala-se sobre o propósito divino. Neste momento judaico-cristão de constituição do sujeito responsável, reivindica-se segredo do

¹⁷⁷ ANTELO, Raúl. "O ponto de vista subjectile" In: *Revista Organon*. RGS: 1996, v.10, nº24, p.89. (<http://seer.ufrgs.br/organon/article/view/28686>)

¹⁷⁸ DERRIDA, Jacques. *The gift of death*. Translated by David Wills. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1995.

que permanece na própria estrutura do sujeito. Ou seja, a fundação do sujeito responsável se faz diante de um outro, em um outro, por um outro, através de um outro, na relação com esse outro absoluto. Um outro singular que o requisita exigindo simultaneamente uma resposta e a manutenção de um segredo, assim como Deus interpela Abraão. O seu sacrifício ensina:

That far from ensuring responsibility, the generality of ethics incites to irresponsibility. It impels me to speak, to reply, to account for something, and thus to dissolve my singularity in the medium of the concept. Such is the aporia of responsibility: one always risks not managing to accede to the concept of responsibility in the process of forming it. For responsibility (we would no longer dare speak of the “universal concept of responsibility”) demands on the one hand an accounting, a general answering-for-oneself with respect to the general and before that generality, hence the idea of substitution, and, on the other hand, uniqueness and absolute singularity, hence non substitution, non repetition, silence, and secrecy. ... this is ethics as “irresponsibilization”, as an insoluble and paradoxical contradiction between responsibility in general and absolute responsibility.¹⁷⁹

Na absoluta singularidade da consumação da mulher em *The Fireman* (1951) que não se ofertará novamente, além de ocultar a violência inerente a destruição, vislumbra-se o dom sem economia, o dom da morte. Esta morte que não tem preço sucede sem esperança de troca, de recompensa, de circulação, de comunicação. A mulher que se oferece em silêncio abre um espaço de espera. Um sacrifício da vida para que esta possa perpetuar-se para além do cotidiano é o que se dá em *O Sacrifício* (1986) de Tarkovski. Ao fundo, a casa em chamas. Em primeiro plano, Alexander, em um campo gramado, foge erraticamente dos seus familiares, dos seus amigos e dos enfermeiros. Encontra refúgio em Maria. Adentra a ambulância, para, em seguida, sair do interior do veículo para enlaçar Otto. Volta a entrar, por vontade própria, no carro. O apocalipse nestas duas ficções guardadas suas particularidades fundam uma repetição sem limites. O próprio cineasta russo dirá que: “Diante do desastre em escala global, parece-me que a única questão a

¹⁷⁹ Ibidem, p. 61.

ser levantada diz respeito à responsabilidade pessoal do homem e à sua disposição para o sacrifício.¹⁸⁰ Entretanto, esta abnegação não significa castigo e sim uma dimensão essencial do existir:

Acima de tudo, estou preocupado com o indivíduo capaz de sacrificar a si mesmo e a seu modo de vida! Sem se preocupar em saber se o sacrifício é feito em nome de valores espirituais, pelo bem do próximo, para sua própria salvação, ou em nome de tudo isso.¹⁸¹

A irrupção desembestada e patética de Alexander remete, por sua vez, à intensidade coreografia de Aby Warburg. Um momento em que a opulência da vida e da morte se entrelaçam. Um flagrante da desorientação do corpo e do pensamento. Um sintoma – ideia rejeitada por Warburg, segundo Gombrich. Sobre esta dramaturgia humana, Didi-Huberman, ao se referir à elaboração warburguiana encontrada na pintura renascentista, diz:

(...) o que é a ‘crise decisiva’ senão esse momento equilibrista, esse momento fio da navalha em que o ‘êxtase delicioso’ prende-se de modo absoluto a ‘um horror prodigioso’? Em que a emergência do que ‘há de mais íntimo’, mesmo que possa estar ligada à ‘diferença entre os sexos’, consuma subitamente a ‘ruptura do processo de individuação’? Em que as formas do conhecimento desnorteiam-se bruscamente, por ‘sofrerem uma exceção’? Que é, enfim, este momento em que vêm debater e se entrelaçar o presente do páthos e o passado da sobrevivência, a imagem do corpo e o significante da linguagem, a exuberância da vida e a exuberância da morte, o gasto orgânico e a convenção ritual, a pantomima burlesca e o gesto trágico?¹⁸²

Na novela de 1951 de Bradbury, o elemento purificador se faz necessário para criar a ilusão de que irá renascer um novo Montag através do auto sacrifício do outro - a mulher idosa, leitora e guardiã da biblioteca - e não de si próprio. Ele será o destinatário do rito sacrificial,

¹⁸⁰ TARKOVSKY, Andrei. *Esculpir o tempo*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2010, p.260.

¹⁸¹ Ibidem, p.260.

¹⁸² DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente - história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Ed. Contraponto, 2013, p. 229.

aquele que recusará “o instante de violento contato”¹⁸³. A ilusão de expurgação da sociedade do materialismo ocorrerá, equivocadamente, através dos homens livros e da queima dos livros eleitos e em detrimento da recusa da mulher da linguagem como discurso e na sua opção da violência do choque remetido ao corpo em chamas com os seus livros. Sua carne dilacerada remete à uma região informe, lugar de saberes inacessíveis, onde ocorreu a experiência da morte cujo sentido liberou-se despedaçando-se, fragmentando-se.

Além do riso como forma de contágio, na acepção batailleana, há também o erotismo e o sacrifício como maneiras de se perder e se misturar. A evocação do fogo que lambe as folhas dos livros e das carnes da mulher em seu auto sacrifício, em direção à morte, fala de situações de arrebatamento, delírio, encantamento. Estas expressões de êxtase, segundo Bataille, devem ser analisadas “fora” da prática religiosa. Ligadas ao profano são vivências livres de amarras que ultrapassam o saber, a consciência, a razão. Ou seja, uma negação das palavras.

A expressão de gozo em um jovem chinês condenado ao suplício dos cem pedaços intrigou Bataille. A vítima foi esquartejada viva. A primeira fotografia de Fou-Tchou-li a que Bataille teve acesso foi concedida pelo Dr. Borel, em 1925 e exerceu um papel decisivo na sua vida. “Nunca deixei de sentir-me obcecado por essa imagem da dor ao mesmo tempo extática e intolerável”.¹⁸⁴ O erotismo compreende um paradoxo: inicia-se “por ser uma exuberância da vida”, mas “o objeto desta busca psicológica, independente do fim da reprodução, não é estranho à morte”.¹⁸⁵ Assim, é configurado como um jogo complexo onde entram em cena elos entre a morte e a excitação sexual e o domínio da paixão como violência, perturbação e desordem. A transformação da atividade sexual em prazer, pela espécie humana, não consiste apenas em um refinamento, mas uma obscura rede de relações. A prática de destruição de riquezas - livros seriam um exemplo - constitui-se em ultrapassamento onde a pulsão erótica se manifesta. Além disso, uma maneira de aquisição de poder é contemplada através da ideia de oferenda: destruindo o que se tem de mais precioso, adquire-se outro tipo de poder – o simbólico. Desse modo, o ato da mulher, em

¹⁸³ Ibidem, p. 404.

¹⁸⁴ BATAILLE, Georges. *As Lágrimas de Eros*. Tradução de Aníbal Fernandes. Lisboa: & ETC, 1984, p. 46.

¹⁸⁵ Ibidem, p. 35.

The Fireman (1951), auto sacrifício com fogo e destruição da sua biblioteca, gera um poder distinto – o simbólico.

2.2 - A BIBLIOTECA PARTICULAR DE BRADBURY

“One day, I'm sitting in the library's lecture room with a newspaper from 1915,” said René Drommert, a student librarian at the Warburg House in the 1920s. “Suddenly, Aby Warburg appears and says, ‘What are you doing there, Mr Drommert?’ And I say: ‘I'm interested in the World War I Era.’ Warburg then bends over the desk and point to an advertisement offering flour and potatoes in exchange for a carpet. And he says: ‘Naturally, you have the include things like this to get a good idea of the cultural and social life at the time.’”

Michael Marek

A literatura se edifica sobre suas ruínas.

Maurice Blanchot

A biblioteca, na obra de Bradbury, é construída pelo recurso do fogo que consome um mundo de significantes e pela prática da incineração. No objeto dos desejos do homem tenta-se encontrar provas da presença do desejo do Outro, a que se nomeia de Deus obscuro, dirá Lacan, ao significar o sacrifício. Entrelaçado a esta ideia, a lei moral kantiana é definida como desejo no seu estado puro, desejo que culmina no sacrifício de tudo o que é objeto do amor, na ternura humana de cada um, não apenas na rejeição do objeto patológico, mas também no seu sacrifício e assassinato.¹⁸⁶ O sacrifício, na perspectiva lacaniana, teria o objetivo de conhecer o desejo do Outro, ou ainda, provocar o desejo no Outro. Constituir-se-ia na segunda morte eternamente encenada. Na tentação de domesticar o desejo do Outro, oferta-se objetos. Os livros oferecidos, em *The Fireman* (1951), ao serem queimados são também organizados pelo fogo. Ocorre, portanto, uma edificação de um arquivo espectral.

Um arquivo tem lugar no desfalecimento da memória, segundo Derrida.¹⁸⁷ Ou seja, não se resume à reminiscência. Além disso, apenas

¹⁸⁶ LACAN, Jacques. *O seminário - livro 11: os quatro elementos fundamentais da psicanálise*. Tradução de Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Zahar, 2008, p. 275.

¹⁸⁷ Derrida, Jacques. *Mal de arquivo – uma impressão freudiana*. Tradução de Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

existe no deslocamento que lhe possibilita a repetição, a reprodução e a reimpressão. É necessariamente lacunar e sintomático, perpassado pelo esquecimento. Movimenta-se por uma pulsão silenciosa, agressiva e destruidora do próprio arquivo. Tânatos consiste na pulsão que desune. A pulsão de morte:

[...] trabalha para destruir o arquivo: com a condição de apagar mas também com vistas a apagar seus ‘próprios’ traços - que já não podem desde então serem chamados ‘próprios’. Ela devora seu arquivo, antes mesmo de tê-lo produzido externamente. Esta pulsão, portanto, parece não apenas anárquica, anarcônica (não nos esqueçamos que a pulsão de morte, por mais originária que seja, não é um princípio, como o são o princípio do prazer e o princípio de realidade): a pulsão de morte é acima de tudo, anarquívica, poderíamos dizer arquiviolítica.¹⁸⁸

Ao apagar os traços inscritos, a pulsão de morte possibilita novas inscrições no arquivo. Sendo, portanto, arquiviolítica, propicia um universo de rastros. Um arquivo seria um cemitério povoado de vidas e memórias. O lugar do morto-vivo, da Gradiva rediviva. No olhar sobre o acervo, o corpo acaba por virar esqueleto, o espírito (*Geist*) finda em espectro (*Gespenst*). Então, a questão do arquivo não está apenas relacionada com o registro do pretérito; trata-se de uma interpelação fantasmática e espectral, de uma promessa, de um porvir.

Além da concepção de Derrida acerca do arquivo, poder-se-ia pensar que as imagens dos restos do acervo, de condição informe e que não se concentram em lugar nenhum, aproximam-se de uma “insubordinação dos fatos materiais”, “documentos” para um “museu de desvio”.¹⁸⁹ Por outro lado, concomitantemente, os arquivos são espaços onde sempre ocorrem metamorfoses, provenientes não de um gesto subjetivo externo, mas consequência do próprio material que aí se acumula. Entretanto, e equivocadamente, os homens-livros em *The Fireman* (1951) preconizam que os arquivos estariam na memória acumulada e não no esquecimento do sentido simbólico dos materiais. Sendo assim, o arquivo bradburyano seria mero repositório humanista, redutor, já que diz respeito apenas à memória voluntária, ao invés de

¹⁸⁸ Ibidem, p.21.

¹⁸⁹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *A semelhança informe ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille*. Tradução de Caio Meira, Fernando Scheibe e Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Ed. Contraponto, 2015, p. 23-4.

fundar-se também em algo inumano. Além do arquivista, há os objetos que rememoram, no leitor, no futuro, algum pretérito. Seria algo como a memória involuntária de Proust com a sensação do gosto da sua Madeleine que o transporta para a infância. E, também, como “a impressão da mão do oleiro sobre o pote de argila”¹⁹⁰. Montag, como homem-livro, desempenha a tarefa de preservar, militarmente, certos livros - como o “Livro de Jó”. Acaba por eleger determinada tradição. Adota critérios de seleção que sinalizam a existência de livros, autores que merecem ser preservados e outros que não possuem dignidade, nobreza suficiente para serem conservados. Esta ambição de livros classificados de modo prático, ou seja, a ordenação do conhecimento, equivaleria ao congelamento do momento em que o personagem de “O livro de areia”, de Jorge Luis Borges, adquire o livro de areia e o guarda só para si. É como se não o perdesse. Seria o oposto da disciplina que Aby Warburg criou, em seu acervo: externamente fragmentária, incompleta, dispersa e, por outro, organicamente ligada a um núcleo de problemas precisos.

A queima de livros e as possibilidades criadas de acervos espectrais são encontradas além d’*The Fireman* (1951) em “The exiles” (1949). Este conto de Bradbury prevê um futuro, no ano de 2120, onde os livros de horror e do sobrenatural são proibidos, retirados de circulação e destruídos. A narrativa se inicia com três bruxas entoando encantamentos e praticando magia, na tentativa de aniquilar a embarcação e a sua tripulação, as quais se encaminham para Marte – planeta onde os personagens de ficção da literatura sobrenatural e os seus autores falecidos vivem exilados. Duzentas cópias de livros retirados do Museu Histórico, onde permanecem confinados para fins históricos, são empilhadas no convés do foguete, para serem aniquiladas. (É importante atentar para o fato de que aqui há uma contradição do próprio autor que, primeiro, diz que os livros foram destruídos e, em seguida, escreve que existem cópias.) As obras mantidas nos cofres do Museu Histórico foram retiradas de circulação no mesmo ano em que coibiram as celebrações do Natal e do Halloween. Em outras palavras, a suspensão de festividades cristã e pagã coincidem com a proibição das obras cujos simulacros – e não os originais – são sacrificados. Se no planeta Marte de Bradbury livros são destruídos, em *Aelita* (1923), de Alekséy Tolstóy, dois habitantes da Terra encontram uma cidade destruída, mas com sua biblioteca

190 BENJAMIN, Walter. A modernidade e os modernos. Tradução de Heindrun Krieger Mendes da Silva. Rio de Janeiro: Ed. Tempo Brasileiro, 1975, p. 40.

preservada. Além disso, se deparam não só com volumes em papel, mas também com uma tela onde veem passar um vídeo de curta duração. O engenheiro Los, um dos protagonistas, surpreendeu-se com objetos de memória e um livro que emite uma bela música.

Caberia questionar, antes de dar prosseguimento, a razão do conto “The exiles”, de Bradbury - que foi inserido na novela *The Fireman* (1951) - que foi reescrito sem qualquer mudança substancial, em *Fahrenheit 451* (1953), ter se convertido em um célebre romance e modelo cultural, nos Estados Unidos. A literatura do escritor é resultado inevitável do clima reacionário e puritano estadunidense. A sua popularidade consiste na confissão de um mundo culturalmente desamparado e sem referências. As magras reflexões decorrentes da ficção bradburyana estão em sintonia com as ponderações produzidas pelos cidadãos “presos à televisão, esquizofrenizados sem movimento: o homem sensual comum, ‘compacto e oco’” o qual é referenciado por Deleuze.¹⁹¹ Se o filósofo francês, na esteira do pensamento planetário de Kosta Axelos, alerta que não existe razão para se eleger um aspecto em detrimento de outro, ou seja, a banalização em decorrência da errância, sintomaticamente, a seleção eleita por Bradbury exclui, por exemplo, *Ulisses* (1922), *Dom Quixote* (1605), Bouvard e Pécuchet (1881), *O inominável* (1949), de Samuel Beckett, mas não o conto “O inominável” (1924) de H.P. Lovecraft, e outros tantos.

“The Exiles” foi publicado em 15 de agosto de 1949 e intitulado como “The mad wizards of Mars” em *Maclean's Magazine*. Posteriormente, em 1950, Bradbury o reescreve e o publica em *The Magazine of fantasy and science fiction*. Em seguida, lança-o, no livro de contos *The Illustrated Man*, em 1951, com o título de “The exiles”. Será pertinente citar algumas mudanças, a partir do momento em que Bradbury o reescreve até a sua versão final - *The Fireman* - pois este conto também tematiza a queima de livros. Com relação à data em que ocorre a ficção, na publicação de 1949 e 1951, o ano é 2120. Na publicação de 1950, o ano é 2167. Notam-se também mudanças de títulos de obras, mas não de autores. Todavia, na primeira edição, Dickens é apresentado como um “diletante na fantasia”. A partir da segunda edição, esta adjetivação é retirada. Verifica-se, nos personagens censores, prazer em contemplarem os livros sendo queimados, em espaços abertos (quase nunca em lugares privados), como é o caso do personagem Sr. Ambrose Bierce. Este êxtase alcança também o

¹⁹¹ DELEUZE, Gilles. “Falhas e fogos locais”. *A ilha deserta*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2010, p. 203.

personagem Montag, de *The Fireman* (1951), assim como de *Fahrenheit 451* (1953). Este romance, já nas suas primeiras frases, deixa claro o prazer do bombeiro Montag em queimar livros:

IT WAS A PLEASURE TO BURN

IT was a special pleasure to see things eaten, to see things blackened and changed. With the brass nozzle in his fists, with this great python spitting its venomous kerosene upon the world, the blood pounded in his head, and his hands were the hands of some amazing conductor playing all the symphonies of blazing and burning to bring down the tatters and charcoal ruins of history.¹⁹²

A pulsão de eliminação externa dirigida a objetos como livros, propriedade individual ou coletiva, é identificada apenas nos censores e nunca nos personagens que preservam livros. No entanto, os homens-livros, em *The Fireman* (1951), também têm o hábito de destruir obras utilizando o fogo. A diferença visível seria que os censores usam tecnologia (lança-chamas) e os homens-livros friccionam as pedras entre si - ou fazem uso do palito de fósforo ou, quem sabe, de um isqueiro. Ou seja, a relação destruição-criação existe tanto em relação aos censores quanto aos defensores da cultura escrita.

A partir da leitura das várias recomposições de “The exiles”, no que tange à escolha dos títulos de obras citados – procedimento o qual é frequente também em outros contos de Bradbury -, ergue-se uma biblioteca onde censuras deliberadas ou inconscientes estão presentes. A própria face assumida pela barbárie, século após século, se mostra múltiplice. Apoiada na afirmação de Benjamin de que a barbárie está camuflada no documento de cada cultura, pode-se identificar esta prática inclusive em um planeta distante como Marte. Os volumes preservados, nesta ficção, através da escolha de Bradbury, são transmitidos e, por consequência, celebrados em detrimento de outros. O escritor estaria, à maneira dos escribas contratados por Andrônico para tentar conservar os manuscritos da biblioteca de Aristóteles, preenchendo, a partir de cópias de cópias, os buracos motivados pelos ratos, pelas traças e pelos vermes. Além disso, caberia recordar que os eleitos não eram os bons manuscritos, segundo Jean Philopon, no século VI. Ademais, a reescrita de “The exiles”, mesmo que mínima, consiste em uma reconstrução que só pode ser outra, pois os tempos são diversos, as inserções são distintas, as posições do escritor são díspares.

¹⁹² BRADBURY, Ray. *Fahrenheit 451*. New York: Ballantine Books, 1953, p.1.

A título de exemplificação, valeria a pena mencionar as substituições de autores que cunham os personagens que habitam Marte. Dickens (na primeira versão) é alterado por Hawthorne (na terceira versão). Da primeira publicação em relação à terceira, Bradbury acrescentou personagens como, por exemplo, o terceiro espírito que é nomeado de Arthur Machen. Os diálogos e os eventos permanecem os mesmos. O escritor, na segunda versão, adiciona um encontro lunático com H.P. Lovecraft assim como ocorreu com Poe, Bierce e Blackwood ao visitarem Dickens. Mas, na terceira versão, exclui esta reunião. Os exércitos de Otelo e Macbeth também desaparecem na reescrita deste conto para a coletânea *The Illustrated Man* (1951).

Mosaicos de referências literárias - a eleição de obras feitas por Bradbury - são lidos como documentos, estão tão plenos de tempos que trazem a potência da vida e da morte. No entanto, estes saberes, estas críticas presentes, nestas ficções do futuro, produzem registros que camuflam o seu caráter dual e heterogêneo. É possível perceber o descuido de Bradbury com a citação de títulos de obras, datas e dados históricos. A partir da sua publicação, em *The Illustrated Man* (1951), nota-se uma revisão mais apurada. Mais do que as alterações de diálogos, eventos e nomeações de personagens, chama atenção que, a partir de 1951, o escritor amplia a descrição dos censores e inclui, no mosaico de objetos proibidos, além das referências a livros, também filmes e revistas de HQ. Alguns anos mais tarde, *Seduction of the Innocent* (1954), do psiquiatra Fredric Wertham, sugere que os quadrinhos são maléficos para as crianças. Estas críticas ajudaram a desencadear uma investigação do Congresso dos Estados Unidos sobre a indústria dos quadrinhos e da criação do *Comics Code*. Já se identifica, em “The exiles” (1949), temas que estão presentes em *The Fireman* (1951): a censura; a extinção dos livros; uma fobia em relação à tecnologia; o apocalipse como solução final para eliminação do diferente. Embora o título “The exiles” seja uma referência explícita a expatriação, é preciso notar que a ideia de desterro - tanto neste conto quanto nos demais que, posteriormente, constituem *The Fireman* (1951) – evoca a proscrição como uma pena e não um refúgio ou direito. A novela de 1951 é frequentemente apontada como uma crítica à censura patrocinada pelo Estado, mas Bradbury contesta este ponto de vista. Em uma entrevista de 2007, dirá que a sua obra aponta como a televisão destrói o interesse pela leitura de literatura, além de enfatizar que não há também referência aos atos do senador Joseph McCarthy.¹⁹³

¹⁹³ In: https://new.vk.com/video-209298_2335479

Entre as múltiplas ficções que mencionam a destruição de livros, procedimento anterior ao código - está *Dom Quixote de la Mancha* (1605). A sobrinha de Dom Quixote, aproveitando-se que o seu tio dormia, adentra na biblioteca¹⁹⁴, na companhia do padre Pero Pérez, do barbeiro Nicolás e a ama, para fazer uma fogueira com os “mais de cem livros grandes e bem encadernados, e outros pequenos”. No entanto, o cúria deseja ver um por um dos títulos, “pois era possível que alguns não merecessem o castigo do fogo”.¹⁹⁵ A sobrinha discorda acerca da possibilidade de se poupar, porque “todos causaram danos: é melhor atirá-los ao pátio pelas janelas, empilhá-los e atear-lhes fogo, se não levá-los ao curral, onde se fará a fogueira, sem que nos incomode a fumaça”.¹⁹⁶ A parente do fidalgo recusa um certo entorpecimento, uma certa embriaguez, um não ver, um não saber algo que, de repente, irrompe e pode voltar como uma alucinação, uma disseminação. A possibilidade deste resíduo – rastro de passagem - que pode arder e causar dor nos olhos, arrebatando os corpos em uma espécie de transe, assim como os grãos de areia ou de poeira, é refutada também pela ama, que corre da sala e retorna em seguida com água benta, com a alegação de que poderia haver “algum feiticeiro, dos muitos que se escondem nestes livros, e que nos queria encantar, como castigo do que queremos dar desterrando-o do mundo”.¹⁹⁷ A recusa deste dever de imagens o qual nega as certezas religiosas e científicas fala sobre aquilo que foge ao controle, acerca da impossibilidade de ver e de saber.

Em uma perspectiva de ruptura da visão como alegoria do conhecimento, Bataille¹⁹⁸ dispara contra a artificialidade da ordem visual. A narrativa consiste em uma história da degradação do olhar e da visão. Estes se tornam aos poucos objeto de inquietação. Ocorre um deslizamento do enfoque do olhar como mediador do conhecimento para um aspecto em que ele se aproxima de um tipo de ponto cego da existência, opondo-se às repercussões sob a forma de um saber. O gesto de Bataille profana o pensamento cartesiano com as suas premissas de racionalidade ocidental a qual prima pela união entre vista e mente. O olho retirado da cabeça exclui a relação privilegiada da visão com o sentido da razão. A desocularização da visiva possibilita uma

¹⁹⁴ CERVANTES, de Miguel. *D. Quixote de la Mancha*. Tradução de Aquilino Ribeiro. Rio de Janeiro: Ed. Ediouro, 2002, p. 146, v. 1.

¹⁹⁵ Ibidem, v. 1, p.146.

¹⁹⁶ Ibidem, v 1, p.146.

¹⁹⁷ Ibidem, v.1, p.146.

¹⁹⁸ BATAILLE, Georges. *A história do olho*. Tradução de Eliane Robert Moraes. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

experiência que atingiria o abismo do Mal. Nos instantes de cegueira total, o corpo, em um movimento transgressivo, reagiria com horror e êxtase orgiástico.

O reforço da primazia visual sobre os demais sentidos poderia ser contemplado na reconquista de um paraíso interior que estaria próxima da experiência de Luo e Ma, em *Balzac e a costureirinha chinesa* (2002), de Dai Sijie, ao lerem alguns livros de literatura, em um campo de reeducação cultural, na montanha Fênix, na década de 1970. Em um período em que as Universidades foram fechadas e os livros eram confiscados e queimados em público, um violino escapou da fogueira porque Luo anunciou que o amigo Ma tocava uma sonata intitulada “Mozart está pensando no presidente Mao”. A tia de Luo havia lido para o sobrinho, algumas passagens de *Dom Quixote*, que fora queimado com outros títulos, quando Mao Tse-Tung conclamou a eliminação de livros, partituras, obras de arte, instrumentos musicais, todo e qualquer objeto que fosse ocidental, em praça pública, para livrar a China do passado de dominação imperialista

Em diálogo com a soberania da visibilidade, a temática da destruição de livros estará também presente em outro conto de Bradbury, anterior à *The Fireman*, intitulado “Pillar of fire”(1948). Além disto, esta ficção faz menção, assim como “The pedestrian”, a uma sociedade futurista¹⁹⁹, onde caminhar pelas ruas consiste em uma doença:

‘Why are you walking?’ asked the man.

‘I’m going to Science Port.’

‘Why don’t you ride?’

‘I like to walk.’

‘Nobody likes to walk. Are you sick? May I give you a ride?’

‘Thanks, but I like to walk.’ (...)

¹⁹⁹ No final da década de 1950, Bradbury, em uma entrevista, discorre sobre a alienação das mídias no seu cotidiano e não apenas na sua ficção: “In writing the short novel *Fahrenheit 451* I thought I was describing a world that might evolve in four or five decades. But only a few weeks ago, in Beverly Hills one night, a husband and wife passed me, walking their dog. I stood staring after them, absolutely stunned. The woman held in one hand a small cigarette-package-sized radio, its antenna quivering. From this sprang tiny copper wires which ended in a dainty cone plugged into her right ear. There she was, oblivious to man and dog, listening to far winds and whispers and soap-opera cries, sleep-walking, helped up and down curbs by a husband who might just as well not have been there. This was not fiction.”

In: Kingsley Amis. *New Maps of Hell*. New York: Harcourt, Brace, 1960, p.105.

By God, you couldn't even walk without being accused of sickness. That meant only one thing. He must not walk any longer, he had to ride.²⁰⁰

Em “Pillar of fire” (1948), as andanças do protagonista, em 2349, ocorrem em um espaço público diversificado e permitem ao leitor adentrar em espaços privados, como o local em que funciona o incinerador, a biblioteca, o único cemitério que ainda resiste, mesmo que ele se resuma a um museu para ser visitado, as instituições “The Peace Control”, “Town of Science Port”. Porém, o cidadão que pratica as deambulações consiste em um morto-vivo – elemento perturbador caracterizado por manifestações de loucuras. “It was good to walk again. (...). Even though he walked, he knew he was dead”.²⁰¹ A referência a Edgar Allan Poe, em “The Pillar of fire”, assim como em “Usher II”, não se resume, como nos demais contos, apenas ao título da obra ou nome do personagem. William Lantry, desde o início da narrativa, expressa sua ira:

“He came out of the earth, hating. Hate was his father”; “hate was his mother”; “hateful living world”; “a man who had lain in his hateful dark coffin, hating to be buried, hating the living people above who lived and lived and lived” (...) “hateful dark coffin”; (...); “I hate you. You hate me.”; “I hate to sound old-fashioned.” (...) “I hate feelings”; (...) “your hate”; “The hate will die. That hate is what moves you”; “you're nothing but a moving hate” (...) “how hate lived”; “While I moved and hated”.²⁰²

O personagem Lantry e o seu duplo refletem a necessidade da violência para a manutenção do controle da paz. “Ye gods, there was no such thing as a Homicide Detail. There were no murders, therefore they needed no detectives. Perfect, perfect!”²⁰³ A partir de 1966, a expressão “biggest damned firecracker”²⁰⁴ é excluída do conto “Pillar of fire” (1948) pela Editora Doubleday, para estar em conformidade com as orientações acerca do leitor jovem, no livro *Is for Space* (coletânea de contos de ficção científica). Esta substituição, com o consentimento de

²⁰⁰ BRADBURY, Ray. “Pillar of fire”. *A pleasure to burn: Fahrenheit 451 Stories*. New York: Harper Perennial, 2010, p. 45.

²⁰¹ Ibidem, p.24.

²⁰² Ibidem, p.23;25;28;60;67;69.

²⁰³ Ibidem, p.37.

²⁰⁴ Ibidem, p.38.

Bradbury, consiste em uma contradição, pois o autor, em sua ficção, tematiza acerca da censura na literatura. A presença dos incineradores para mortos ou indivíduos prestes a falecerem aponta uma sociedade racional e higienista que aboliu os cemitérios e controla a vida e a morte. Embora o protagonista afirme que inexistem rituais, há uma referência à cerimônia de adoração do sol. O símbolo de repressão social e de sistema político favorito de Bradbury está presente: a queima de livros – Poe, Lovecraft, Bierce e Machin. A obra de Poe é essencial para a compreensão de “Pillar of fire”. William consiste em uma menção ao conto de Poe “William Wilson” (1839), à temática do duplo e à impossibilidade da sua dissolução ou fuga. Em ambos, o leitor tem acesso apenas ao ponto de vista do narrador. A título de exemplificação, segue um fragmento da narrativa de Poe:

Mal tinha posto o pé em Paris, evidenciou-se novamente o interesse detestável de Wilson sobre meus atos. Os anos voaram e não experimentei o menor alívio. Aquele vilão!... Em Roma, com que eficácia inoportuna e espectral ele se interpôs entre mim e minha ambição! E também em Viena... Em Berlim... Até mesmo em Moscou! Em que lugar, neste vasto mundo, eu não encontrarei uma causa para amaldiçoá-lo com todo o meu coração? Fugi de sua tirania inescrutável, cheio de pânico, como se pretendesse escapar da peste; fui até os confins da terra – e tudo em vão!²⁰⁵

O elemento da perversidade irracional é também depreendido. A morte de um acarreta também a padecimento do outro. Tanto em Poe quanto em Bradbury se identifica “O inquietante estrangeiro” de Freud, ou seja, o paradoxo do estranho e do familiar que reaparece para perseguir o ser humano – o que pode revelar a hipocrisia de um grupo. A dupla força de atração e repulsão explica o desejo de autodestruição na dupla de personagens William Lantry (conservação da literatura, desmantelamento dos incineradores, manutenção dos cemitérios) e McClure (destruição da literatura, permanência dos incineradores, preponderância do pragmatismo). Identifica-se, também, a referência a Poe, no conto de Bradbury, na perseguição que culmina com o suicídio/assassinato do protagonista - o qual apunhala seu duplo em uma luta corporal. Esta mesma subjetivação do combate travado contra os

²⁰⁵ POE, Edgar Allan. “William Wilson”. In: *A carta roubada e outras histórias de crime e mistério*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p.145.

demônios internos da personagem está presente em “Pillar of fire” (1948). Ao invés da espada, há o incinerador para onde os mortos ou quase falecidos são levados ao som de música. “Music played in hidden throats somewhere. Not music of death at all, but music of life and the way the sun lived inside the Incinerator; or the sun's brother, anyway.”²⁰⁶ Após a cremação, “The Incinerator was brightly lighted. There was quiet music nearby.”²⁰⁷ O funcionamento da usina da morte adquire um ar de irrealidade com a música ecoando nos campos de concentração, durante a Segunda Guerra Mundial, onde eram tocadas as composições de Lehar e Strauss. Ao contrário de *The Fireman* (1951), existem referências à música, neste conto de 1948, assim como também há menção ao cinema (o que não ocorre em *The Fireman*). *I am The Cat and the Canary* (1927), *The Gorilla* (1939), *The Bat* (1926) são alguns exemplos de películas presentes em “Pillar of fire” (1948).

Ademais, se o morto-vivo retorna ao mundo dos vivos é porque foi escolhido por este estado autoritário. O seu delírio, o seu desejo de autodestruição individual, em direção ao campo social inicial, é substituído, no decorrer do conto, pela paranoia. Após 300 anos, o seu corpo acorda e percebe que está vivo e que não consiste em um instrumento, mas em um conjunto de sensações que novamente fluem e afetam outros corpos. Porém, ele, em suas perambulações, acaba por ser inserido na organização produtiva. Seu corpo, até então improdutivo e intenso, é instrumentalizado e anestesiado. Seu desejo é destruir o incinerador desta sociedade e fugir para Marte onde ainda existem túmulos. “I'll go to Mars. They have tombs there. I'll find more like myself!”²⁰⁸ Em seu discurso final, há referência a inúmeras obras literárias. Com o intuito de não cansar o leitor reproduzindo quase quatro páginas, cito as primeiras frases:

I am the ghost of Hamlet's father on the castle wall. (...)Tonight, all of us, Poe and Bierce and Hamlet's father, we burn together. They will make a big heap of us and burn us like a bonfire, like things of Guy Fawkes' day²⁰⁹, gasoline, torchlight, cries and all!”²¹⁰

²⁰⁶ BRADBURY, Ray. “Pillar of fire”. *A pleasure to burn: Fahrenheit 451 Stories*. New York: Harper Perennial, 2010, p.30.

²⁰⁷ Ibidem, p.72.

²⁰⁸ Ibidem, p.56.

²⁰⁹ O católico inglês Guy Fawkes, membro da conspiração da pólvora, tentou explodir o parlamento inglês e matar o rei protestante, em 5 de novembro de 1605. Porém, ele e os seus

A exclusão está presente nas bibliotecas, pois é resultado da seleção, da eleição de um projeto. Toda coleção autoriza tanto a leitura quanto o esquecimento e caracteriza-se como uma composição politicamente constituída. O uso do fogo possibilita conservar apenas o que interessa ser preservado. O grau de subjetividade que marca a eleição de certas obras neste conto de Bradbury evoca “A memória do mundo”,²¹¹ quando o narrador da história e antigo diretor, ao apresentar o seu projeto, diz que “no material até agora recolhido nota-se aqui e ali a intervenção de minha mão – de uma extrema delicadeza, entendam-nos –; aí estão espalhadas opiniões, reticências, até mesmo mentiras”²¹² Esta conversa com o futuro diretor finaliza com a confissão acerca da “delicada intervenção de sua mão” que o levou a assassinar sua esposa e o seu passado - assim edificando sua estória de amor como deveria ter sido, e não como ocorreu. Perante a revelação de que seu sucessor era amante de sua cônjuge, ele o mata, assim como aniquila os vestígios de sua existência.

Nos contos anteriores à *The Fireman* (1951), a literatura está presente no universo de livros queimados. No entanto, é frequente um descuido, por parte de Bradbury, ao mencionar narrativas literárias: títulos incorretos, referências a contos como se fossem livros.²¹³ A partir da novela de (1951), há uma predominância de obras filosóficas, da Bíblia em detrimento da literatura. No conto “Long After Midnight”(1951), Mildred, diferentemente de em *The Fireman* (1951), ainda possui alguma informação sobre Platão (“Wasn’t he an European?”²¹⁴, indaga a esposa de Montag), sobre Edgar Allan Poe e Shakespeare. Em “Long After Midnight”, Bradbury usa o exemplo de *King Lear*, de Shakespeare, mas, em *The Fireman* (1951), substitui-o pela Bíblia. Ao converter *The Fireman* (1951) para *Fahrenheit 451* (1953), o escritor elege as seguintes obras ou autores:

Ortega Y Gasset; Eclesiastes; República de Platão; As viagens de Gulliver; Charles Darwin;

companheiros foram torturados, enforcados e esquartejados. Esta data tornou-se a celebração da festa da humilhação em que se queima a máscara de Guy Fawkes na fogueira.

²¹⁰ BRADBURY, Ray. “Pillar of fire”. In: *A pleasure to burn: Fahrenheit 451 Stories*. New York: Harper Perennial, 2010, p.71.

²¹¹ CALVINO, Italo. “A memória do mundo”. In: *Um general na biblioteca*. Tradução de Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

²¹² Ibidem, p. 131 .

²¹³ Optei em citar as referências aos livros, independente de gênero, e aos contos da forma como se encontram na obra de Bradbury.

²¹⁴ BRADBURY, Ray. “Long After Midnight”. *A pleasure to burn: Fahrenheit 451 Stories*. New York: Harper Perennial, 2010, p.194.

Schopenhauer; Einstein; Albert Schweitzer; Aristofanes; Mahatma Gandhi; Gautama Budha; Confúcio; Thomas Love Peacock; Thomas Jefferson; senhor Lincoln; Mateus; Marcos; Lucas; João; Byron; Tom Paine; Maquiavel; Cristo; Capítulo um de Walden, de Thoreau; Bertrand Russell.²¹⁵

Estas imagens de memórias, que incluem dois presidentes dos Estados Unidos, estas colagens formadas e deformadas no decorrer dos anos de reescrita de inúmeros contos e na novela de 1951, que culminaram no romance de 1953, remetem também ao *Museu Imaginário* (1947) de André Malraux, o qual é capaz de evidenciar as potencialidades de imagens e desfazer o aprisionamento da forma em si mesma. A partir desta ideia pode-se pensar nas cidades onde os personagens de Bradbury caminham como um espaço de abertura, de produção de intermináveis significantes sem, contudo, uma significação única; capaz de destruir as limitações da cronologia histórica. Mesmo que, nestes locais urbanos, predomine a quase ausência de indivíduos, há a arquitetura, os reflexos dos vidros reproduzindo dados, a pilhagem de informações e as imagens distribuídas pelos dispositivos técnicos das sociedades de controle, através da observação e da vigilância do outro. No entanto, permanece o medo do desejo de ser observado, como os mil olhos do Dr. Mabuse (1960) de Fritz Lang.

“A cada tantos séculos é preciso queimar a Biblioteca de Alexandria”²¹⁶ dirá o congressista José Fernández Irala, enquanto destroem livros que compunham a biblioteca do Congresso do Mundo. Sistematizado por Dom Alejandro, o acervo de “O congresso” acaba por adquirir um caráter de pesadelo, pois “o empreendimento que realizamos é tão vasto que abarca, agora sei, o mundo inteiro”.²¹⁷ Assim, o seu próprio criador determina a sua eliminação através da fogueira. A dimensão dos acervos e dos saberes aqui diz respeito à ilusão de biblioteca total.

Este projeto de utopia irrealizável pode ser vislumbrado, em alguns momentos, em “A biblioteca de Babel”²¹⁸, através da busca do livro dos livros: “um grande livro circular de lombada contínua”.²¹⁹ O

²¹⁵ BRADBURY, Ray. *Fahrenheit 451*. New York, NY: Ballantine Books, 2003.

²¹⁶ BORGES, Jorge Luis. “O congresso”. In: *O livro de areia*. Tradução de Leyla Perrone Moisés. São Paulo: Companhia das letras, 2009. p. 40.

²¹⁷ Idem, 2009. p. 40.

²¹⁸ Idem, 1999.

²¹⁹ Ibidem, p.70.

narrador acredita que “deve existir um livro que seja a chave e o compêndio perfeito de todos os demais”.²²⁰ Esta ideia de “livro absoluto” estará também presente em “O livro de areia”.²²¹ O leitor deste conto depara-se com uma exposição geométrica – “A linha consta de um número infinito de pontos; o plano, de um número infinito de linhas; o volume, de um número infinito de planos; o hipervolume, de um número infinito de volumes...”²²², a partir da qual é exposto ao livro de areia, um volume in-oitavo, encadernado, no qual é impossível encontrar início e fim, assim como passar duas vezes pela mesma página.

O projeto inacabado de *Livre* de Mallarmé, revelado por carta à Verlaine, é composto por indícios, fragmentos, anotações esparsas e quase ilegíveis as quais delineiam o seu desejo de compor uma obra que abarcasse em si as possibilidades de leitura e que nunca se esgotasse. Deveria ter uma forma móvel para fazer-se e desfazer-se; algo sem início ou fim. Suas páginas seriam intercambiáveis. Seria musicado. Assim, firma-se-fa em uma implosão do modelo de livro ocidental – leitura da primeira à última página; da esquerda para a direita da frase; de cima para baixo da página. Uma obra em estado latente, nas palavras de Arlindo Machado:

[...] ele é um mapa que se revela labirinto: ele se constitui num jogo (no duplo sentido da palavra jogo, é lúdico e impreciso) onde, perdendo-se e encontrando-se, o leitor percorre um trajeto que demarca também uma estrutura visual complexa, ‘a conquista da quarta dimensão, um tempo einsteiniano’.²²³

“O livro por vir” não está em lugar nenhum nem se pode tocá-lo com as mãos. O indício deste volume é “que está presente, já que sem ele nada estaria presente, mas que, no entanto, está sempre em falta com as condições de existência real: sendo, mas é impossível.”²²⁴ Tem-se uma obra onde tudo está ainda por vir, onde a impossibilidade constitui-se em sinal maior de uma escrita que almeja dizer o indizível. O branco da página, o silêncio são capazes de romper com as relações de poder,

²²⁰ Ibidem, p.76.

²²¹ Idem, 2009.

²²² Ibidem, p. 100.

²²³ MACHADO, Arlindo. *Máquina e Imaginário*. São Paulo: Edusp, 1993, p. 165-66.

²²⁴ BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2013, p.337.

tornando a literatura combativa, resistente. Assim, afirma-se a solidão essencial:

A solidão da obra – a obra de arte, a obra literária – desvenda-nos uma solidão mais essencial. Exclui o isolamento complacente do individualismo, ignora a busca da diferença; não se dissipa o fato de se sustentar uma relação viril numa tarefa que cobre toda extensão dominada do dia. [...] mas essas relações do exterior, expressando a parte da linguagem comum, são reconquistadas pelas relações do interior onde arde, numa extrema condenação, a experiência da intimidade menos comunicável ou, em todo caso, a mais próxima do incomunicável; e não há nisso desequilíbrio nem desacordo, e a solidão se torna fogo em marcha, o ramo do primeiro sol brilhando sem sombra até a noite.²²⁵

Esse centro em seu interior que brilha evoca, em direção oposta, os livros memorizados pelos homens-livros, na narrativa de Bradbury que estariam próximos de “um amontoado de palavras estéreis e inúteis”.²²⁶ Poder-se-ia inclusive indagar se o fogo – aos moldes de Blanchot - foi aludido por Bradbury. O incêndio mencionado pelo francês diz respeito à leitura de obras de Kafka, Baudelaire, Rimbaud, Gide, Nietzsche. A Literatura desses autores persiste, em seu *perviver*, como um eterno estar a morrer. Impossível apagar este fogo, esta potência. Ao referir a obra de Kafka, Blanchot fala acerca do aniquilamento produzido pelas labaredas:

Ela [literatura] se sacrifica, e este sacrifício longe de fazê-la desaparecer, enriquece-a com novos poderes. Como destruir, se a destruição é a mesma coisa que o que ela destrói, ou então, como a mágica viva de, que fala Kafka, se é destruição que não se destrói? (...) Assim, a arte é o lugar da inquietude e da complacência, o lugar da insatisfação e da segurança. Ela tem um nome: destruição de si mesma, desagregação infinita, e um outro nome: ventura e eternidade.²²⁷

²²⁵ Idem, 1987, p. 11.

²²⁶ Ibidem, 1987, p. 13.

²²⁷ BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Tradução de Ana Maria Scherer. São Paulo: Rocco, 1997, p. 32.

Montag, em *The Fireman* (1951), não metamorfoseia aquele que tem vocação para o incêndio da palavra assumindo seus riscos e, até mesmo, suas cinzas. Os livros queimados são apenas o pressuposto utilizado pelos mecanismos de poder para a organização e a ordenação das pessoas em seu espaço. Por meio da história da leitura no mundo ocidental, segundo Roger Chartier²²⁸, se observa que sempre existiram maneiras de ordenação, sejam elas pelas compilações medievais, pelo comentário humanista ou pelo acompanhamento eclesiástico das leituras da sagrada escritura, em voz alta. Uma política de imposição da interpretação instaurou-se na ordem dos livros, tanto a partir de escolas interpretativas, quanto pela queima de livros.

Em história universal da destruição dos livros, segundo Fernando Báez,²²⁹ a literatura e os livros foram destruídos e censurados com base no que Foucault chamou de racismo, em sua relação com o biopoder. O biblioclaustro nazista, as censuras aos livros comunistas nos Estados Unidos, o caso Salman Rushdie, o confisco e a queima de livros nos países Bálticos, na ditadura da Argentina, são apenas alguns exemplos de aniquilação de volumes baseada na política de extermínio de grupos que colocavam em questão a sociedade e o regime. O racismo moderno se baseia no apagamento da diferença e a queima de livros representa, na modernidade, esta falta de tolerância com o grupo que destoa da homogeneidade social.

A biblioteca da obra de Bradbury contempla sequências de leituras lineares e não vislumbra a reversibilidade das páginas de um livro e suas distintas e infinitas direções. Existem apenas volumes bidimensionais a serem memorizados e queimados. Inexiste a utopia dos livros esféricos, tão desejados por Einstein:

It is very hard to write a book. Because each book is two-dimensional. I wanted this book to be characterised by a feature that does not fit under any circumstances into the two-dimensionality of a printing element. This demand has two aspects. First, it supposes that the bundle of these essays is not to be regarded successively. In any case, I wish that one could perceive them all at the same time, simultaneously, because they finally represent a set of sectors, which are arranged

²²⁸ CHARTIER, Roger; e CAVALLLO, Guglielmo. (Org.) *História da leitura no mundo ocidental*. Tradução de Daniel Pellizzari. São Paulo: Ática, 1998, v. 1.

²²⁹ BÁEZ, Fernando. *História universal da destruição dos livros - Das Tábuas Sumérias à Guerra do Iraque*. Tradução Léo Schlafman. São Paulo: Ediouro, 2004.

around a general, determining viewpoint, aligned to different areas. On the other hand, I want to create a spatial form that would make it possible to step from each contribution directly into another and to make apparent their interconnection ... Such a synchronic manner of circulation and mutual penetration of the essays can be carried out only in the form (...) of a sphere. But unfortunately, books are not written as spheres ... I can only hope that they will be read according to the method of mutual reversibility, a spherical method - in expectation that we will learn to write books like rotating balls. Now we have only books like soap-bubbles. Particularly on art.²³⁰

Além da ausência de uma mudança permanente de ponto de vista, falta em Montag, na obra *The Fireman* (1951) e nos demais personagens bradburianos que persistem na queima de livros, a perspectiva do infante no sentido em que Agamben associa a infância à experiência. Como meninice do homem, a experiência consiste em uma simples diferença entre o humano e o linguístico. O homem não deve ser sempre já falante; que ele tenha sido e seja ainda infante. Nas palavras de Agamben:

É a infância, a experiência transcendental da diferença entre língua e fala, a abrir pela primeira vez à história o seu espaço. Por isso Babel, ou seja, a saída da pura língua edênica e o ingresso no balbuciar da infância (quando, dizem-nos os linguistas, a criança forma os fonemas de todas as línguas do mundo), é a origem transcendental da história. Experimentar significa necessariamente, neste sentido, reentrar na infância como pátria transcendental da história. O mistério que a infância instituiu para o homem pode de fato ser solucionado somente na história, assim como a experiência, enquanto infância e pátria do homem, é algo de onde ele desde sempre se encontra no ato de cair na linguagem e na palavra.²³¹

²³⁰ EISENSTEIN, Serguei. “Drei Utopien – Architekturentwürfe zur Filmtheorie”. In: BULGAKOWA, Oksana. Eisenstein, the Glass House and The Spherical Book: From the Comedy of the Eye to a Drama of Enlightenment. Rouge (online), 2005, p. 31-2.

²³¹ AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História. Destruição da experiência e origem da história*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2005, p. 64-5.

A infância é pensada por Agamben como um fato da vida humana que designa o não instituído. Tanto na novela de 1951 de Bradbury quanto no conto mencionado há uma negação do que resiste à determinação cultural. Inexiste um estado de infância como uma situação de passagem, de morada provisória, de aprendizado e espanto da linguagem. O rito de destruir livros não é profanado. Ao contrário, persistem dispositivos de finalidade utilitarista, repetição condicionante para a construção de uma biblioteca tradicional e finita. A literatura, na narrativa do escritor americano, não desloca o objeto da repetição e não o coloca no jogo, no início inabitável de um lugar vazio. Os personagens sempre falantes não emudecem, não se encantam frente ao mistério.

Tanto *The Fireman* (1951) quanto outros contos de Bradbury que tematizam a queima de livros flertam mediocrementemente com as chamas blanchotianas. Imaginárias, estas labaredas dizem respeito ao ato de escrever cujo fogo interno é, simultaneamente, pacífico e belicoso. O seu lança-chamas, ao contrário do instrumento utilizado pelos bombeiros, na novela de 1951, seria a caneta, o lápis ou o teclado de um computador, e até mesmo a desconhecida (para a geração mais nova) máquina de datilografar que serviria para “apagar” a biblioteca anterior a ele mesmo. Esta flama só é possível na arte e permanece como potência. Por outro lado, há algo na destruição dos livros em *The Fireman* (1951), assim como em outros contos que enunciam a aniquilação de acervos, que sobrevive, apesar de tudo. Uma imagem sobrevivente. A cada vez que Montag é arrebatado pela força das inúmeras e infindáveis incinerações dos exemplares é como se ele pegasse fogo, fosse atingido por uma faísca, por um raio. Esta atitude carrega em si a potência da chama e faz da operação de leitura e escritura um incêndio. O que sobrevive a uma combustão? Ou como será manter uma labareda no corpo, carregá-la, estar em plena combustão, mas também em ferida e em queimadura? Esta imagem do incêndio reúne a força do fogo, da combustão que gera luz e calor, mas que, ao tocar a matéria, imediatamente a consome; faz uso dos corpos para perpetuar sua chama. Se essa matéria é humana, se for pele, arde, queima, produz ferida. Espécie de resíduo, que atestaria talvez uma única certeza: o gesto com a mão: escrever. É com essa potência de sobrevivência e de resistência de um gesto com a mão que os fantasmas por tenacidade embalam à repetição, ao recomeço sem cessar. Essa insistência evoca algo que sempre ultrapassa limites. Algo se constitui e está em permanente trânsito. A criação e a destruição estão entrelaçadas. Algo resta?

Para tentar responder a esta indagação é preciso lançar luz aos pequenos vaga-lumes. Didi-Huberman²³² vislumbra essa luz tênue, essa imagem em movimento:

Mas como os vaga-lumes desapareceram ou ‘redesapareceram’ pura e simplesmente? É somente aos nossos olhos que eles ‘desaparecem pura e simplesmente’. Seria bem mais justo dizer que eles ‘se vão’, pura e simplesmente. Que eles ‘desapareceram’ apenas na medida em que o espectador renuncia a segui-los. Eles desaparecem de sua vista porque o espectador fica no seu lugar que não é mais o melhor lugar para vê-los.²³³

A intermitência de uma luz, na pulsação entre o acender e o apagar, têm os vaga-lumes em sua dança noturna. Luminescência que se movimenta, que pode desaparecer, como ausentaram os vaga-lumes do olhar de Pasolini, pode ressurgir mais tarde em outra cidade, num outro tempo. Essa oscilação de uma imagem, que num momento está presente, disponível ao olhar e que, de repente, já não está mais - o confronto entre aparição e desaparecimento:

É preciso saber que, apesar de tudo, os vaga-lumes formaram em outros lugares suas belas comunidades luminosas (lembro-me, então, por associação de ideias, de algumas imagens do final de *Fahrenheit 451*, quando o personagem ultrapassa os limites da cidade e se encontra na comunidade dos homens-livros. Vale dizer que, metais condições, os vaga-lumes formam uma comunidade anacrônica e atópica (figura 1).²³⁴

Além da menção aos homens-livros para enfatizar que os vaga-lumes estão no centro das indagações científicas modernas, Didi-Huberman recorda Osamu Shimomura: sobrevivente das radiações da bomba americana arremessada sobre Nagasaki. É possível observar que, no pé de página onde é feita a referência bibliográfica da obra do químico, a narrativa de Akiyuki Nosaka indica a coincidência entre ambas acerca dos fenômenos de bioluminescência dos pirilampos. Nosaka cunha uma grafia à palavra dos insetos coleópteros significando:

[...] ‘fogo que cai gota a gota’, e em que os pequenos lampejos dos insetos formam o

²³² DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

²³³ Ibidem, p.47

²³⁴ Ibidem, p.50.

argumento – discreto mas firme – das bombas incendiárias, das balas riscantes, até mesmo da poeira em movimento que passa sobre as cidades japonesas bombardeadas em 1945.²³⁵

Na ficção de Nosako, dois irmãos - Seita e Setsuko - tentam encontrar comida na época em que o Japão sofre o bloqueio norte-americano:

De là-haut, les deux Écoles des Patriotes de Mikage, ainsi que la salle des fêtes municipale semblaient si proches qu'on eut cru qu'elles avaient marché dans leur direction ; les chais à saké, les baraquements de l'armée, qui plus est la caserne des pompiers et le bois de pin, tout avait disparu, et le talus de la voie ferrée Hanshin était là maintenant juste devant eux; sur la nationale, trois voitures de tramway venues d'échouer à la queue leu leu, et sur toute la pente de la ville, des décombres qui semblaient s'étendre jusqu'au pied du mont Rokkô, puis tout au bout, l'horizon voilé par la fumée, car il en jaillissait, encore, de la fumée et des flammes, en quinze ou seize endroits... une déflagration déchira l'air ! Bombe qui n'avait pas explosé? Bombe à retardement ? [...] il reprit sa marche en haut de la digue, avec sur sa droite les ruines calcinées de trois bâtiments, la gare qui n'était plus qu'une carcasse, et le sanctuaire plus loin, rasé de fond en comble à l'exception de son bassin d'eaux [...]²³⁶

Na narrativa de Nosako, a guerra está em todos os lugares. Em *The Fireman* (1951), a batalha está sempre prestes a acontecer e se concretiza efetivamente no desfecho apocalíptico. O trânsito de um lugar e de um tempo a outro, em ambas as narrativas, se dá através da imaginação, dos momentos de lampejos das frágeis luzes dos pirilampos. Alegres, inventivos e eróticos, os vaga-lumes assim como a literatura possibilitam, em meio à escuridão de tempos de guerra, pequenos gestos de resistência – a comunidade dos homens-livros; a ternura entre os irmãos Seita e Setsuko, no meio do caos. Essa pequena luz, a arte, seria como imagens sobreviventes que não prometem nenhuma ressurreição. São apenas lampejos passeando nas trevas. Na devastação da novela de Bradbury, o realce está no fogo que consome os

²³⁵ Ibidem, p.51.

²³⁶ NOSAKA, Akiyuki. *La Tombe des lucioles*. Éditions Philippe Picquier-Unesco, p. 32-33.

livros. A fumaça e as labaredas ficam apenas subentendidas. A destruição não é absoluta tanto é que, na narrativa de Nosako, há ênfase na fumaça, no fogo, nas chamas decorrentes das bombas, das explosões – uma constelação de resíduos que persistem entre dois mundos:

O primeiro está inundado de luz, o segundo atravessado por lampejos. No centro da luz, como nos querem fazer acreditar, agitam-se aqueles que chamamos hoje – por uma cruel e hollywoodiana antífrase – alguns poucos people, ous eja, as stars – as estrelas que, como se sabe, levam nomes de divindades – sobre as quais regurgitamos informações na maior parte inúteis. Poeira nos olhos que faz um sistema com a glória eficaz do ‘reino’: ela nos pede uma única coisa que é aclamá-la unicamente. Mas, nas margens, isto é, através de um território infinitamente mais extenso, caminham inúmeros povos sobre os quais sabemos muito pouco, logo, para os quais uma contrainformação parece sempre mais necessária. Povos vaga-lumes, quando se retiram na noite, buscam como podem sua liberdade de movimento, fogem dos projetores do ‘reino’, fazem o impossível para afirmar seus desejos, emitir seus próprios lampejos e dirigi-los a outros.²³⁷

A sobrevivência dos vaga-lumes, na acepção de Pasolini, reduziu as diferenças entre as pessoas e tudo acaba por ser transformado em mercadoria. Seu amor pelo povo ganha uma tragicidade, quando diz que o espírito popular desvaneceu e que inexistia a inocência de outrora. A partir do desalento político do cineasta italiano, em um segundo momento, Didi-Huberman confronta dois tempos da imagem para a possibilidade de produção de pensamento. O filósofo se interroga o que faz Pasolini, num momento, ver nos vaga-lumes “lampejos de inocência e desejo” e, num outro momento, ver neles o desaparecimento de povo italiano. Esquadrinhando a produção poética do cineasta e os incidentes da história em que Pasolini se inscreve e escreve, Didi-Huberman convida o olhar para a direção do desejo de ver, para certa disposição de imaginar. O termo sobrevivência e o caráter indestrutível das imagens estão em permanente metamorfose. Na verdade, o que findou em Pasolini foi a sua capacidade de ver aquilo que não havia desaparecido

²³⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011, p. 155.

completamente, aquilo que aparece apesar de tudo, indicando uma luz, ainda que pequena, sobre imagens sobreviventes. Em outras palavras: experimentar em si um deslocamento de ponto de vista: mudar a própria posição de sujeito.

Deslocando-se a perspectiva a respeito das imagens dos resíduos que sobrevivem dos livros consumidos pelas flamas, na ficção de Bradbury, poder-se-ia indagar o que seria vislumbrado? As luzes, a visibilidade das labaredas afogueando as folhas dos volumes delineiam imagens espetacularizadas e também um efeito dramático, no fim da narrativa de *The Fireman*: é preciso recomeçar, renascer como a Fênix das cinzas em uma ressurreição gloriosa. Mas o que essa luminosidade ofusca? O não visível revela que o Estado moderno estabelece fronteiras entre o confidencial e o não secreto. A biblioteca bradburyana salvaguardada consiste em uma manifestação do “mal de arquivo” que tudo quer arquivar. A burocracia é voraz em reduzir livros ao arquivável. Contra estes há a possibilidade do anarquivamento que a arte ainda propicia: revolta contra a tendência totalitária. A narrativa de Bradbury com sua restrita biblioteca evoca uma era analógica de arquivos que está sendo deixada para trás, mas que ainda não está aniquilada. Os indivíduos modernos constituem-se em arquivos que se dividem entre o acessível (consciente) e o secreto (inconsciente) assim como as esferas do público e do privado incluem partições. Ademais, a onipresença da televisão e do rádio, na ficção bradburyana, reduziu a esfera privada. É possível identificar, por exemplo, os dissidentes, através do hábito de caminhar pela ruas, da ausência do hábito em assistir televisão. A mídia é vista como a responsável pela colonização e controle dos cidadãos. O arconte – bombeiros - os controla como se fossem todos habitantes de uma única tribo. Os homens-livros são caracterizados como anarquivadores que pretendem democratizar o arquivo. É evidente que estes têm um potencial de mudança da sociedade, mas Montag se comporta mais como um tecnocrata que permanece destruindo livros com fogo, seja como bombeiro ou homem-livro.

Mais próximo da utopia dos homens-livros e distante da trajetória de Montag, o título *Livro das Mil e Uma Noites*²³⁸, lembrado em uma conferência por Borges, exemplificaria o sonho de uma sociedade sem fronteiras:

²³⁸ ANÔNIMO. *Livros das mil e uma noites*. Tradução de Mamede Mustafa. São Paulo: Globo, 2005.

Desejo deter-me no título. É um dos mais belos do mundo [...]. Creio que ela [a beleza] está no fato de que para nós a palavra “mil” é quase sinônima de “infinito”. Dizer mil noites é dizer infinitas noites, as muitas noites, as inúmeras noites. Dizer “mil e uma noites” é acrescentar uma ao infinito. Recordemos uma curiosa expressão inglesa. Às vezes, em vez de dizer “para sempre”, forever, diz-se for ever and a day, “para sempre e um dia”. Acrescenta-se um dia à palavra “sempre”. [...] A ideia de infinito é consubstancial com *As Mil e Uma Noites*.²³⁹

Estas histórias, *Kitāb fihi hadīth alif layla*, circulam desde o século III H/ IX d.c. Constituem-se por fragmentos remotos, de manuscritos incompletos conservados pelo acaso. Perdido no anonimato, consiste em:

[...] livro elaborado por centenas de mãos, em dezenas de idiomas, em muitíssimos tempos e lugares, que pode ser produção de todos e por isso mesmo de ninguém, projetado no limbo da indeterminação absoluta que permite dizer qualquer coisa sobre ele e pensado como um processo de constituição que de tão inesgotável se tornou uma espécie de função, tudo isso entremeado por uma ‘oralidade’ meio analfabeta mas (ou por isso tudo) muito sábia que excita e deslumbra.²⁴⁰

A tradução de Jean Antoine Galland, maronita libanês, no século XVIII, foi além do texto original: introduziu poemas, inventou contos e personagens – como Aladin e Ali Babá. Este arquivo anônimo árabe múltiplo e em constante movimento desde a oralidade reafirma a pretensão dos homens-livros. Estes, constituídos em sua imaterialidade enquanto suportes orais, esboçam leveza, atividade, potência. No entanto, outra atribuição do arquivo, além das já citadas, está na experiência do fardo, do peso autoritário, algo paralisante, de uma condenação, uma insônia permanente, uma eterna vigília, e no sentido corpóreo dos olhos delinea-se a experiência propiciada pela escultura *Terra de dois rios*, de Anselm Kiefer (1985). O peso da obra é percebido

²³⁹ BORGES, Jorge Luis. *Esse ofício do verso*. Tradução de José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p.127.

²⁴⁰ ANÔNIMO. *Livros das mil e uma noites*. Tradução de Mamede Mustafá São Paulo: Globo, 2005, p. 29.

com o impacto maciço do material que envolve o espectador. A obra de Kiefer exige todos os sentidos. Entretanto, apenas a experiência dos sentidos emerge como algo desmaiado. Há um anseio de integridade.²⁴¹ Na biblioteca de chumbo, identifica-se uma censura ao excedente da memória e devido à sua presença física irrefutável, irrompe uma resistência ao que seja volátil e efêmero. Os livros, próximos do peso de até uma tonelada e trabalhados no período de quatro anos, são inacessíveis. A exposição limitada de seu conteúdo é viável através de um outro livro, aparentemente apenas mais um estudo sobre o artista, mas que, no entanto, constitui-se em uma obra em si mesma, fruto de uma parceria entre o artista e o historiador da arte Armin Zweite (1989). Nesta publicação, não há distinção entre criação e comentário. A biblioteca de Kiefer só pode ser apreendida como forma e recusa-se a se tornar apenas imagens. As páginas dos livros camuflam uma mescla híbrida de metal oxidado, resíduos orgânicos e fotografias de paisagens desoladas, nuvens, mares, ruínas, usinas abandonadas, metrópoles. Há uma opacidade do chumbo, das cinzas e da areia utilizados. Além disso, em cada um dos quase duzentos livros de chumbo dispostos em duas estantes com três prateleiras de quatro metros de altura e oito de comprimento, há dois fios de arame que aparentam estar destinados para o manuseio. Folheá-los seria uma experiência penosa. Impera a inércia, a resistência, o acúmulo, a solidão, a imobilidade, a inutilidade, a impossibilidade de opção.

O excesso e o peso da tradição cuja ideação engloba inúmeras facetas contraditórias, sobre um passado em ruínas, materializados nos livros de Kiefer, dizem respeito ao acervo assoberbado de “Funes, o memorioso” (1944) de Borges:

[...] ‘Minha memória, senhor, é como despejamento de lixos’. (...) Tinha aprendido sem esforço o inglês, o francês, o português, o latim. Suspeito, entretanto, que não era muito capaz de pensar. Pensar é esquecer diferenças, é generalizar, abstrair. No abarrotado mundo de Funes não havia senão pormenores, quase imediatos. A receosa claridade da madrugada entrou pelo pátio de terra. Então vi o rosto da voz que toda a noite falara. Irineu tinha dezenove anos; nascera em 1868; pareceu-me monumental

²⁴¹ KIEFER, Anselm. *Pintar como feito histórico*. Tradução de Leo Epstein, Gávea, Puc-Rio, n. 8, p. 112 – 124, 1990.

como o bronze, mais antigo que o Egito, anterior às profecias e às pirâmides.²⁴²

Funes morre prematuramente. Aproxima-se do homem enciclopédia. Acumula as suas percepções. Porém, a sua lucidez transforma-se em pesadelo, pois não renuncia a qualquer detalhe apreendido, imaginado ou lido. Embora tudo seja internalizado na sua memória, não transmite nada e, por isso, não cria uma escrita própria. O que persiste é uma folha em branco.

Por outro lado, a ideia de que o universo se resume à sua representação escrita, é organizado em ordem alfabética e constituído pelo seu exterior encontra-se em “A biblioteca de Babel” (1944). Diferentemente de Funes, Babel permanece. Nas palavras de Borges:

Quando se proclamou que a Biblioteca abrangia todos os livros, a primeira impressão foi de extravagante felicidade. Todos os homens se sentiram senhores de um tesouro intacto e secreto. Não havia problema pessoal ou mundial cuja eloquente solução não existisse: em algum lugar do hexágono. (...) À desmedida esperança, sucedeu, como é natural, uma depressão excessiva. A certeza de que alguma prateleira em algum hexágono encerrava livros preciosos e de que esses livros preciosos eram inacessíveis pareceu quase intolerável.²⁴³

O sentido de biblioteca implica a reflexão acerca da atividade do colecionador. Além disso, nesta prática de acúmulo, existe a diferença entre livro (imutável) e exemplar (sentidos particulares). Benjamin, em “Livros baratos”,²⁴⁴ “A biblioteca do colégio”,²⁴⁵ “Desempacotando minha biblioteca”, articula reflexões sobre a prática de compilação. Neste último ensaio citado, depreende-se a relação arrebatadora entre homens e livros. Benjamin vislumbra, em cada um dos seus volumes desorganizados, uma cidade em que viveu, um momento de sua biografia. Fadado à “tensão dialética entre os pólos da ordem e da desordem”,²⁴⁶ o colecionador estabelece “uma relação com as coisas que não põe em destaque seu valor funcional ou utilitário, a sua serventia,

²⁴² BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. São Paulo: Ed. Globo, 1999b, p.53; 55; 56

²⁴³ Idem, 1999a, p.73-5.

²⁴⁴ BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 114-15, v.2

²⁴⁵ Ibidem, p. 115-17, v.2.

²⁴⁶ BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 2012, v.2, p. 233.

mas que as estuda e as ama como o palco, o cenário de seu destino”²⁴⁷. Logo, esta ligação com os objetos colecionados é passional. O próprio Benjamin acumulou livros infantis, assim como brinquedos, como é possível constatar nos seus *Diários de Moscou*. Ele via na prática de colecionar livros antigos – marcado pela pulsão infantil do colecionar que renova o mundo através de pequenas interferências nos objetos – um tipo de renovação das obras. gesto do ajuntador, em “Elogio da boneca”, é contemplado como a relação entre o indivíduo (que seleciona, arranca do contexto e coleciona) e o mundo objetivo das coisas:

O verdadeiro feito, normalmente desprezado, do colecionador, é sempre anarquista, destrutivo. Pois esta é a sua dialética: ele conecta à fidelidade para com as coisas, para com o único, por ele assegurado, o protesto teimoso e subversivo contra o típico e classificável.

No ensaio “Criança desordeira”:

Cada pedra que ela encontra, cada flor colhida e cada borboleta capturada já é para ela princípio de uma coleção única. Nela esta paixão mostra a sua verdadeira face, o rigoroso olhar índio, que, nos antiquários, pesquisadores, bibliômanos, só continua ainda a arder turvado maníaco. Mal entra na vida, ele é caçador. Caça os espíritos cujo rastro fareja nas coisas; entre espíritos e coisas ela gasta anos, nos quais seu campo de visão permanece livre de seres humanos.²⁴⁸

A biblioteca benjaminiana configura-se como um acervo mais íntimo, já que não engloba a concepção de universo como ocorre em Borges e Kiefer. Estas duas últimas podem ser destruídas, ocultadas, enterradas, ameaçadas pelo fogo, pela água, pelos desastres climáticos ou pelos ataques humanos. No entanto, o acervo particular de Benjamin aparenta estar mais distante dos três incêndios da Biblioteca de Alexandria - o primeiro por Júlio César, o segundo pelos zelotes e o terceiro pelo primeiro Califa; da destruição de bibliotecas sob a ordem de Führers e Duces, de alguns imperadores chineses, de inúmeros ditadores latino-americanos, da eliminação de coleções para persuadir opiniões, para anular memórias; da inundação de acervos decorrentes de intempéries. A biblioteca de Bradbury, como tantas outras citadas,

²⁴⁷ Ibidem, p. 234.

²⁴⁸ Ibidem, p.39.

personifica o acervo em ruínas decorrente de demandas de memória do fim do século passado, quando, surge, nos memoriais da *Shoah*, a identificação dos judeus como “povo do livro”.

Acontecimentos repetitivos de destruição – reais ou fictícios – convocam nostalgias. Gyorgy Faludy, mencionando *Fahrenheit 451* (1953), o que implica *The Fireman* (1951), de Bradbury, discorre acerca da fragilidade inerente aos livros:

[...] books only last a little time and this one will be borrowed, scarred, burned by hungarian border guards, lost by the library, broken-backed, its paper dried up, crisped and cracked, worm-eaten, crumbling into dust, or slowly brown and self-combust when climbing Fahrenheit has got to 451, for that's how hot your town will be when it burns down.²⁴⁹

A ameaça aos livros, em *The Fireman* (1951), não está nas traças, nos ratos, nem no fogo ou na água, mas sim na tecnologia. No caso da ditadura argentina, a umidade da terra do pampa contribuiu para a destruição de tomos enterrados pelo casal Nélide Valdez e Oscar Elissamburu, em Mar Del Plata. Estes exemplares desenterrados pelos filhos, vinte anos mais tarde, são reveladas à luz do dia, em fotos²⁵⁰ e também em um vídeo²⁵¹, por Marcelo Brodsky. Os livros insepultos esquecidos de maneira impositiva, em uma tumba remetem à recusa ao sepultamento de quase 30.000 desaparecidos.²⁵² Entre os volumes identifica-se *Condenados de la tierra* (1961), de Franz Fanon, que, por sua vez, lembra outros lugares de memória - as lutas anticolonialistas.

Dor, grito, riso, prazer talvez possam irromper para além de noticiários e da música comercial, em meio a um chiado indistinto ao se aproximar de *Babel* (2001-06), de Cildo Meireles. Nesta estrutura de metal de cerca de cinco metros de altura e dois metros de diâmetro, dezenas de aparelhos de rádio de design e de idades distintos estão afixados. Cada um dos rádio difusores está ligado em frequências díspares, veiculando programações mundiais. Assim, enseja a

²⁴⁹ Gyorgy Faludy. *Learn by Heart This Poem of Mine: Sixty Poems and One Speech*. Hounslow Press, 1983. (versão on line) In: https://www.opendemocracy.net/arts/faludy_3872.jsp

²⁵⁰ BRODSKY, Marcelo, Nexo. Un ensayo fotográfico. Buenos Aires: La Marca, 2001.

²⁵¹ <https://www.youtube.com/watch?v=X-00lT8XIO0>

²⁵² SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Fotografia como arte do trauma e imagem-ação: Jogo de espectros na fotografia de desaparecidos das ditaduras na América Latina.” *Temas em Psicologia*, v. 17, n. 2, p. 311-328, 2009.

pluralidade de línguas, ecoando a impossibilidade de uma comunidade constituída de similitude e consenso. Sobre estas transmissões, Mário Pedrosa dirá:

O homem moderno se vai transformando numa caixa de condutos de comunicação cada vez mais complicados, cada vez mais aperfeiçoados. (...) Ele é cada vez mais outra coisa que ele próprio, e, na medida dessa progressiva e dialética objetivação, se vai tornando o tema exclusivo ou absorvente de sua própria arte. Assim como seu coração pode ser substituído por outro artificial, que se aperfeiçoa, sua alma vai sendo também reconstituída lá fora na trama das comunicações.²⁵³

A Babel radiofônica de Meirelles reforça a constatação de que as novas tecnologias modificam a percepção e a e a sensibilidade urbanas que, por sua vez, alteram o imaginário e a subjetividade. Em um período em que predomina a irrupção de novas tecnologias assentadas na velocidade, na fragmentação e em novos mecanismos de controle, a narrativa de Bradbury de 1951 elege os livros em detrimento das mídias emergentes. Assim, não vislumbra mediações entre estes suportes distintos.

A mudança de subjetividades nas metrópoles constituem solo fértil para uma mente mais calculista, dirá Georg Simmel.²⁵⁴ O homem metropolitano ostenta ostensivamente estímulos nervosos internos e externos provenientes de uma mutação abrupta e interminável. Assim, o seu ritmo de vida e do seu conjunto sensorial de imagens mentais, fundamentos da sua vida psíquica, fluem freneticamente, se comparados com o modo habitual e uniforme das pequenas cidades. O intelecto, situado nas camadas transparentes, conscientes do psiquismo, consiste em forças interiores, é adaptável e não exige choque ou transtorno interior. Em consequência disso, o homem metropolitano funda-se majoritariamente em relações racionais ao invés de vínculos emocionais. Além disso, o domínio do intelecto e a economia monetária estão entrelaçados. É difícil distinguir quem determina quem nesta conexão. As operações lógicas imperam na lida com os homens e as

²⁵³ PEDROSA, Mário. “As relações entre a ciência e a arte.” *Forma e percepção estética*. São Paulo: Edusp, 1996, p. 248. In: RIVERA, Tania. *O avesso do imaginário: arte contemporânea e psicanálise*. São Paulo: Ed. Cosac Naify, 2014.

²⁵⁴ SIMMEL, Georg. “A metrópole e a vida mental”. In: *O fenômeno urbano*. Tradução de Luciano Vieira Machado. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973, p. 14.

coisas. A qualidade e a individualidade se resumem à seguinte indagação: quanto é o valor de troca? Nestas relações racionais, o homem constitui-se em mero número. Como algarismo torna-se em si mesmo indiferente. Inexiste liame onde se estabeleça conhecimento da individualidade. Através da economia do dinheiro, na vida prática, segundo o filósofo alemão, além do intelectualismo da existência moderna, a sociedade converteu-se em um problema matemático a ser resolvido. As identidades e as disparidades são delimitadas com precisão e total exiguidade de ambiguidade. A exatidão é concretizada com a difusão mundial dos relógios de bolso, o que, por sua vez, propicia a pontualidade. As personalidades com traços, impulsos irracionais, instintivos e soberanos que visam determinar os modos de vida de dentro, embora existentes nas grandes metrópoles, são opostas à vida típica destes grandes centros. Os compromissos do cotidiano tornam-se inúmeros e graves em termos de relevância. As atividades banais integram um calendário fixo e impessoal. Esta redundância na precisão e na exatidão minuciosa da vida promove um fenômeno psíquico tipo de metrópole que Simmel denomina de *blasé*:

O indivíduo se tornou um mero elo em uma enorme organização de coisas e poderes que arrancam de suas mãos todo o progresso, espiritualidade e valores, para transformá-los de sua forma subjetiva na forma de uma vida puramente objetiva. Não é preciso mais do que apontar que a metrópole é o genuíno cenário dessa cultura pessoal que extravasa de toda vida pessoal. Aqui, nos edifícios e instituições educacionais, nas maravilhas e confortos da tecnologia da era da conquista do espaço, nas formações da vida comunitária e nas instituições visíveis do estado, oferece-se uma tão esmagadora inteireza de espírito cristalizado e despersonalizado que a personalidade, por assim dizer, não se pode manter sob seu impacto. Por um lado, a vida se torna infinitamente fácil para a personalidade na medida em que os estímulos, interesses, empregos de tempo e consciência lhe são oferecidos de todos os lados. Eles conduzem a pessoa como em uma corrente e mal é preciso nadar por si mesma. Por outro lado, entretanto, a vida é composta mais e mais desses conteúdos e oferecimentos que

tendem a desalojar as genuínas colorações e as características de incomparabilidade pessoais.²⁵⁵

Perante a metamorfose da subjetividade nos centros urbanos, o período de turbulência social e política após as duas grandes guerras, encenam-se espectros de imagens de restos provenientes da combustão de livros, um anais incerto e disperso de brasas, fumaças, fuligens, cinzas, poeira, sombras. “Connaissez-vous la nouvelle? Il n’y a plus de bibliothèque. Chacun désormais lira à sa guise.”²⁵⁶

2.3 - CINZAS

‘de la chair oppressée doit sourdre l’esprit’. Où trouver l’esprit aujourd’hui?

Jean Luc Nancy

Dans le lieu, l’ombre et la lumière – l’air du lieu – nous absorbent, nous digèrent et, d’une certaine façon, nous pulvérisent: ‘D’où sommes-nous? Je ne sais pas du tout, nulle part, partout, partout, dans l’air, dans le feu, partout (...). Nos corps, où? Nos corps, de l’air! Le mouvement? Si lent! Quelle lenteur, les souvenirs, vagues! E puis? Tout sombre, tout vit, tout bouge, tout revient, rien n’est passé...

Alberto Giacometti

O corpo da mulher e os seus livros consumidos pelas labaredas, em *The Fireman* (1951), convertem-se em brasas, fumaças, cinzas, poeiras, cinzas, sombras, imagens.²⁵⁷ É possível afirmar que estas aparições estão libertas e liberadas de suas aparências, propriedades físicas e funções. Portanto, munidas de potência, de movimento que escapa ao império da forma. Esta contingência migratória desconhece estados definitivos. O que existe é o atravessamento, a impossibilidade

²⁵⁵ Ibidem, p. 11-25.

²⁵⁶ BLANCHOT, Maurice. “Le dernier mot”. *Après coup précédé par Le ressassement éternel*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1983, p. 63.

²⁵⁷ Na acepção de Didi-Huberman, a história das imagens consiste na narrativa de fantasmas para adultos. A partir do legado do pensamento de Aby Warburg (*Atlas Mnemosyne*) produz-se uma convergência heterogênea de objetos, de saberes que acarretam reflexões, uma forma visual do saber onde as imagens encontram-se entre “a fantasia vibrante e a razão apaziguadora” (WARBURG, 2010, p.3) e o “sabiamente caótico” (BORGES, 2010, p.10) atlas de Jorge Luis Borges. Assim, as imagens são lidas como um gesto, considerando-se seus restos e fantasmas.

de colidir uma fundação. Didi-Huberman, em “L’image brûle”,²⁵⁸ propõe a hipótese de que a imagem arde em seu contato com o real. Ao se inflamar, consome o leitor:

Je voulais voir quelque chose en plein jour; j’étais rassasié de l’agrément et du confort de la pénombre ; j’avais pour le jour un désir d’eau et d’air. Et si voir c’était le feu, j’exigeais la plénitude du feu, et si voir c’était la contagion de la folie, je désirais follement cette folie.²⁵⁹

Assim, incendeia, em dois sentidos distintos, a imagem da mulher com sua morada e os seus volumes, em *The Fireman* (1951), como também os duzentos livros, em “The exiles” (1950). Neste conto anterior à novela de Bradbury, entre as inúmeras obras oferecidas em ritual de sacrifício encontram-se os seguintes exemplares:

Tales of Mystery and Imagination, de Edgar Allan Poe. Drácula (1818), de Bram Stoker. Frankenstein (1897), de Mary Shelley. The Turn of the Screw (1898), de Henry James. “The Legend of Sleepy Hollow” (1820), de Washington Irving. “Rappaccini’s Daughter” (1884), de Nathaniel Hawthorne. “An Occurrence at Owl Creek Bridge” (1891), de Ambrose Bierce. Alice in Wonderland (1865), de Lewis Carroll. The Willows (1907), de Algernon Blackwood. The Wizard of Oz (1939), de L. Frank Baum. The Weird Shadow Over Innsmouth (1931), de H. P. Lovecraft, livros de Walter de la Mare, Wakefield, Harvey, Wells, Asquith, Huxley.²⁶⁰

²⁵⁸“Assim como não há forma sem formação, não há imagem sem imaginação. Então, por que dizer que as imagens poderiam tocar o real? Porque é um enorme equívoco querer fazer da imaginação uma pura e simples faculdade de desrealização.” (DIDI-HUBERMAN, 2006, p.12) A partir desta premissa, Didi-Huberman levanta a seguinte questão: que tipo de conhecimento pode dar lugar à imagem? Ocorre que as imagens tocam o real. Mas o que ocorre nesse contato? A imagem em contato com o real — uma fotografia, por exemplo — revela ou oferece univocamente a verdade dessa realidade? Para responder a estas questões, Didi-Huberman apresenta postulados de Aby Warburg e Walter Benjamin, entre outros, para argumentar que a imagem não consiste em simples corte praticado no mundo dos aspectos visíveis. Abarca em impressão, rastro, traço visual do tempo que desejou tocar, mas também de outros períodos suplementares — fatalmente anacrônicos, heterogêneos entre eles — que, como arte da memória, não pode aglutinar.

DIDI-HUBERMAN, Georges. “L’image brûle”. In: ZIMMERMANN, Laurent. *Penser par les images. Autour des travaux de Georges Didi-Huberman*. Nantes: Cécile Defaut: 2006, p.11-52.

²⁵⁹Ibidem, 2006.

²⁶⁰ Optei por transcrever os livros citados, em “The mad wizards of mars”, da forma como se encontram no conto. Porém, listo as datas de publicação de cada obra. As modificações de

A condição informe destes espectros não se concentra em lugar nenhum. O contato entre estas imagens e a realidade inflamam. O fogo diz respeito ao “que não é coisa, mas sim possibilidade, latência e carne das coisas”²⁶¹. A força destas imagens, segundo Didi-Huberman, está em sua constituição como sintoma (como interrupção do caos) e conhecimento (como hiato do saber). Os livros queimados, desde a Antiguidade – reais, fantasiados ou ficcionais –, que transpõem o tempo não se vinculam a um passado perdido; eles provêm de reminiscências e matérias de sobrevivência reiteradas na sua própria diferença. Então, para Didi-Huberman, o sintoma presentifica a sobrevivência de outros tempos e, portanto, na conjunção da diferença e repetição. De modo semelhante à Aby Warburg, Didi-Huberman acredita que a imagem-sintoma interrompe o curso da representação visual e da história cronológica, devendo ser pensada sob a perspectiva de memórias entrelaçadas.

As aparições dos livros aniquilados não são imitação nem limitação, mas um intervalo tornado sensível entre as coisas. A história ininterrupta deve ser construída a partir do delírio e do alucinatório. Desta maneira, a imagem é colocada no centro do turbilhão originário do processo histórico, exigindo uma temporalidade específica que já não é sequer passível de ser tratada nos termos convencionados do passado e do futuro, enquanto formas modificadas.²⁶²

As coisas da arte frequentemente se iniciam ao contrário das coisas da vida, dirá Didi-Huberman.²⁶³ A vida, explica o filósofo e crítico de arte, principia por um nascimento. A obra de arte pode encetar sob a influência da destruição: cinzas, o retorno de fantasmas, luto, requerida aposta na ausência. *A queda da casa de Roderick Usher* (1839) é pintada pelas páginas da imaginação de Edgar Allan Poe. “(...) sinto que chegará logo o momento em que deverei abandonar, ao mesmo tempo, a vida e a razão, em alguma luta com o horrendo

títulos, mas não de autores, em relação à primeira e terceira edição (1951), é a seguinte: *Rappaccini's Daughter*, de Nathaniel Hawthorne, *The Weird Shadow Over Innsmouth* (1931), de H.P. Lovecraft foram substituídos” por *The Outsider and Others*, de H. P. Lovecraft e “Old Manse”, de Nathaniel Hawthorne. Além disto, o seguinte título - *The Weird Shadow Over Innsmouth* – é citado como *The Horror at Innsmouth*. Na terceira edição, é feita a correção.

BRADBURY, Ray. “The mad wizards of mars”. In: *Maclean's Magazine*. 15 august 1949, p.4.

²⁶¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Grisalha: poeira e poder do tempo*. Lisboa: Ymago, 2014. Posição 80. (Formato digital)

²⁶² Ibidem, 2006.

²⁶³ Idem, 2001.

fantasma: o medo.”²⁶⁴ Frenhofer, do conto *Le Chef-d’œuvre inconnu* (1831), sacrifica o seu trabalho, a sua vida e a sua obra queimando o seu estúdio com a sua casa e as suas obras. Algo também queimará e se reduzirá em pó que, sob as mãos de Goya, influenciará *Quinta del Sordo*²⁶⁵. O poema “La maison incendiée” (1907), de Rainer Maria Rilke, evoca jogos e silêncios, gritos e olhares em meio à fumaça e casas queimadas. Georges Bataille, em plena Guerra Mundial, escreve o roteiro de *La Maison brûlée* que não foi filmado. Rilke acredita que, durante grandes incêndios, ocorre um momento de extrema tensão: os jatos de queda de água, os bombeiros que não sobem mais a escada, a imobilidade das pessoas. Silenciosamente, um barulho à beira do precipício avança lá em cima e uma grande parede atrás da qual o fogo brota se inclina sem barulho.²⁶⁶

Claudio Parmiggiani, por sua vez, inventa espaços improváveis, impossíveis ou impensáveis, em uma série de experimentações denominadas de *Delocazioni*. Esta obra utiliza cinzas, fumaças, fogo, combustível – materiais voláteis – para esculpir a ausência e o silêncio provenientes da destruição:

La nature morte nous regarde depuis son silence de vie, depuis son espèce de survivance. La “vie silencieuse” (Stilleben) des natures mortes est bien une vie de l’ “après-vivre” (Nachleben).²⁶⁷

Nos livros destruídos em *The Fireman* (1951) ou nos sete mil exemplares (não apenas cristãos) da biblioteca imperial de Bizâncio, ou ainda nos volumes de Sócrates, Schopenhauer, Nietzsche, Freud, Shakespeare do conto “Pillar of fire” (1948) de Bradbury, todos queimados, existe uma espécie de “vida silenciosa”, de “sobrevivência”. Este paradoxo de deslocamento causa estranhamento de tempo e lugar porque, embora os objetos não estejam mais lá, nota-se uma “tridimensionalidade de nada, não uma sombra de uma forma física,

²⁶⁴ POE, Edgar Allan. *A queda casa de Usher*. Tradução de Breno Silveira e outros. São Paulo: Abril Cultural, 1981, p.13.

²⁶⁵ Casa de campo localizada em Madri onde Goya viveu os seus últimos anos antes do exílio e onde pintou quatorze murais denominados de pinturas negras.

<https://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/pinturas-negras-goya/>

²⁶⁶ Optei em não fazer uma tradução literal de trechos do capítulo intitulado “Maison brûlée (murs, flammes, cendres)”, de *Génie du non-lieu – Air, poussière, empreinte, hantise*. Apenas faço referência, neste parágrafo, a algumas obras citadas e discutidas. A citação da frase do conto de Poe “A queda da casa de Usher” não consta no livro de Didi-Huberman.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Génie du non-lieu – Air, poussière, empreinte, hantise*. France: Les Éditions de Minuit, 2001, p.9-27.

²⁶⁷ Ibidem, p.87.

mas a forma física de uma sombra”²⁶⁸. A destruição é, então, como que portadora de possibilidades de criação. A partir destes lugares reais ou fictícios, obras são produzidas, esculpidas, na ausência das coisas, no material de suas cinzas voláteis.

Eis as cinzas. ²⁶⁹ “(...) une chose qui en garde et à fois perd la trace, la cendre. C’est là cendre: ce qui garde pour ne plus même garder, vouant le reste à la dissipation (...)”²⁷⁰. Existem cinzas onde há marcas de uma materialidade divisível. Exibem-se sabendo se guardarem. Leves, frágeis e quebradiças, as cinzas guardam afinidade com a ternura vulnerável, com a paciência. Derrida alerta que não gosta do verbo incinerar porque este é ativo, afiado e incisivo. Por que, então, existem cinzas ao invés de nada? As cinzas não nomeiam nem a sua verdade nem a sua impossibilidade. Porém, simultaneamente, mantém um espaço em aberto, em que a veracidade ou sua inviabilidade estão *in-venire*. As cinzas não são, elas foram.

A presença das cinzas ou seus espectros são indícios de que ocorreu um evento. Apenas, posteriormente, e talvez eternamente, poderão ocorrer tentativas de decifração. A defunta cinza é algo que regressa, que sobrevive, ainda que seja em um devaneio ou sonho. Mesmo sendo relevados, abandonados, estes vestígios tornam-se uma inscrição na vida. O inexistente é vislumbrado. O que essas imagens significam? O resto – as cinzas restam daquilo que não são -, o luto, o sacrifício. Sempre algo que beira o parcial, pois o olhar do espectador será míope mesmo que inflado de desejo.

Impreterivelmente, se há cinzas, existiu fogo. Porque a mulher em *The Fireman* (1951) entregou-se ao fogo?

Pour garder, caché, au pour perdre en laissant voir le gris du deuil, le demi-deuil qui ne tient à soi que le temps d'une cendre? Pourquoi là cendre? Lieu de brûlure mais de quoi, de qui? Tant qu'on ne le sait pas, et vous ne le saurez jamais, declare la phrase en ce qu'elle dit de plus haut, l'incinere n'est plus rien fors la cendre, un reste qui se doit de ne plus rester, ce lieu de rien qui soit, un lieu pur se chiffât-il.²⁷¹

²⁶⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Génie du non-lieu – Air, poussière, empreinte, hantise*. França: Les Éditions de Minuit, 2001, p.88.

²⁶⁹ DERRIDA, Jacques. *La difunta ceniza, Feu la cendre*. Buenos Aires: La Cebra, 2009, p.17.

²⁷⁰ Ibidem, p.20-1.

²⁷¹ Ibidem, p.23.

Ao contrário das cinzas disseminadas, o fogo destina-se à dispersão sem retorno. Defunta cinza. Valeria a pena pensar sobre o título do livro de Derrida, já que o elemento fogo está presente na novela de Bradbury. A palavra fogo, em francês, engloba dois sentidos. O primeiro designa que o fogo é o que abrasa e destrói os livros, as residências. Ou seja, a morte está morta. O segundo indica a expressão francesa “finado fulano” – aquele que cumpriu o destino inexorável a todo ser humano: o perecimento da proprietária da casa decrépita, do chefe dos bombeiros. Há, portanto, uma ambiguidade: de um lado, uma violência que demanda ação, energia (dizimar a morte) e, de outra perspectiva, passividade (aceitação da morte). Nesta dialética, algo sobrevive, algo sobra, e, assim, ocorre renascimento. Ressuscitamento da morta – a guardiã dos livros? Leahy? Morrer sem falecer. Algo retorna, mas como ocorreu deslocamento já não é o mesmo. É o que se denomina de morta-viva, um fantasma, um entre a vida e a morte.

Heidegger, ao mencionar a tradução de Lutero do segundo capítulo dos Atos dos Apóstolos, em que se narra o milagre de Pentecostes, destaca os seguintes versículos: “E viram, então, uma espécie de línguas de fogo, que se repartiram... e começaram a pregar em outras línguas...”²⁷². Essas palavras reproduzem a destreza da língua e também um enunciado concebido sob o prisma do fenômeno sonoro da fala. A linguagem além do sentido (meio de pensamento, expressão), soa, entoia, oscila, vibra. Linguagem e o fogo se aproximam. Em ambos, há algo que se mostra camuflando-se: a cinza oculta no fogo, o fogo que permanece a queimar nas cinzas; a sonoridade oculta na linguagem, a língua que se expressa na fala. Poder-se-ia deduzir que as cinzas seriam traços, resquícios de uma língua do fogo. Todavia, constituem-se em língua que não se submete ao poder devido à sua vulnerabilidade. Se as cinzas, como Derrida disse, disseminam, então, existe uma escritura infinita, sem início ou fim. Este livro volátil, informe, ao mesmo tempo em que se constitui, se destrói. Sua trajetória é sem origem e sem orientação final. Portanto, não se aproxima da Torre de Babel. O volume com cinzas encontra-se irreversivelmente morto, é residual. Vigora o esquecimento. Ademais, também não há memória. Babel está esvaziada. Não ocorre reconciliação entre os idiomas nem entre os homens e os deuses. Babel oca, por sua vez, remete à pobreza de experiência. Não se quer mais experimentar na própria carne, um dia. Estão todos exaustos, cansados. “Sim, confessemos: essa pobreza não é apenas pobreza em

²⁷² HEIDEGGER, MARTIN. *A caminho da linguagem*. Tradução de Márcia Sá Cavalcante. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco: 2003, p.161.

experiências privadas, mas em experiências da humanidade. Surge assim uma nova barbárie.”²⁷³ Que tipo de imaginação vigora quando há ausência do que está presente? Criação a partir das cinzas, da defunta cinza se delineiam tempo e espaço sem formas preconcebidas. Assim como as cinzas são fugazes, passageiras, transitórias, voláteis, erráticas, também o é a imaginação. As ideias fugazes, para Aby Warburg, incluem a forma demoníaca da existência; é, simultaneamente, a força da criação e da sua destruição. Porém, permanece a repetição, ou seja, as mesmas ideias podem retornar, mas reconduzidas de outro modo.²⁷⁴

Warburg designa o detalhe das imagens como o espaço das relações íntimas e secretas entre as coisas por correspondência e analogia; o lugar onde habita um “pequeno deus” que atua entre as coisas ligando-as. Rer o mundo, então, depende da legibilidade dos detalhes da visibilidade. Estas particularidades não são os pormenores e, sim, o que é secundário e silencioso – O bom Deus mora nos detalhes. Este, por sua vez, surge também no diabo que se aninha e tece a construção imaginativa das correspondências e analogias²⁷⁵. Na tentativa de unificação, o Diabo figura como mandatário da desordem, da divisão e da dissolução, ou seja, incessantemente designa relações com outras imagens.

Longo grafismo magro como uma letra acaba de escapar diretamente da fresta dos livros. (...) É feito de palavras entrecruzadas; é escrita errante no mundo em meio à semelhança das coisas.”²⁷⁶ Dom Quixote elege o delírio, através do esquecimento, para estar em conversação com os defuntos. Por consequência, alcançaria a glorificação das suas façanhas e seria recordado pelas próximas gerações. A perda de memória de Quixote atua, a partir de um pretérito livresco, em direção a um futuro que se pretende finalizar nos livros. Suas reminiscências andantes são poderosas a ponto de os lugares que observa passarem a se identificar com os locais que conservava das suas leituras. O episódio dos moinhos de vento confirma como as lembranças de Quixote sobrepõem-se à realidade, obscurecendo-lhe as

²⁷³ BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2012, p. 124-25, v. 1.

²⁷⁴ Georges Didi-Huberman, *A imagem sobrevivente - história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Ed. Contraponto, 2013, p. 422-24.

²⁷⁵ Idem, 2009, p. 59

²⁷⁶ FOUCAULT, Michel. Tradução de Salma Tannus Muchail. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

possibilidades de pontos de vista. Paulatinamente, o cavaleiro andante transforma-se em história a ser narrada.

O falecimento de Quixote desponta como possibilidade. Em oposição a “este poder sobre a vida, este cuidado em controlar seus excessos ou suas carências”²⁷⁷, Alonso Quijano, que foi Dom Quixote de la Mancha, é tomado de um desmaio, espicha-se na cama e, três dias após o testamento, morre. “A verdade do desejo é a morte, mas a morte não é a verdade da obra romanesca. Os demônios, tal qual loucos furiosos, se jogam no mar e perecem todos.”²⁷⁸ Alonso Quijano é um louco que recupera a razão próximo à morte. O moribundo liberta-se da possessão da paixão cavalheiresca A sobrinha, a ama, o cura, o barbeiro, os quais insistiram na cura da loucura de Quixote, são eles próprios vítimas dessa desrazão, em uma forma mais grave. A lucidez reconquistada permite ao fidalgo repudiar sua existência pregressa:

Tenho juízo, livre e claro, sem as sombras caliginosas da ignorância que sobre ele me puseram minhas amargas e contínuas leituras dos detestáveis livros de cavalaria. (...) Já sou inimigo de Amadis de Gaula e de toda a infindável caterva de sua linguagem.²⁷⁹

Sancho chorando pede ao amo:

Não morra vosmecê, meu amo, mas tome meu conselho e viva muitos anos. A maior loucura que um homem pode fazer nesta vida é deitar-se, morrer, sem mais nem menos, sem que ninguém o mate (...) Olhe, não seja preguiçoso: levante-se dessa cama e vamo-nos ao campo vestidos de pastores, como temos concertado.²⁸⁰

René Girard alerta sobre o *desengano* de Dom Quixote ao dizer que não se deve demorar perante esta conversão diante da morte a que Cervantes sucumbiu:

A uma censura exterior. A Inquisição era hostil aos livros da cavalaria. E os críticos continuam convencidos disto, que *Dom Quixote* é um livro de cavalaria. Cervantes se viu na obrigação de escrever uma conclusão ‘conformista’ para abafar

²⁷⁷ Idem, 2012, p. 403.

²⁷⁸ GIRARD, René. *Mentira romântica e verdade romanesca*. São Paulo: Realizações, 2009, p. 323.

²⁷⁹ CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *Dom Quixote de La Mancha*. Tradução de Aquilino Ribeiro. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002, v.3, p.429-30.

²⁸⁰ Ibidem, 2002, v.3, p.432.

as suspeitas eclesiásticas. (...) A hipótese da autocensura não merece ser discutida, pois a beleza dos textos já constitui um desmentido. E é a nós, leitores, tanto quanto aos amigos e parentes reunidos a seu redor, que é dirigido o solene esconjuro de Dom Quixote agonizante: “Em transes como este não há de um homem brincar com sua alma”.²⁸¹

Os novos epitáfios da sepultura de Quixote não foram colocados para o leitor, embora Sansão Carrasco lhe tenha feito um: “Jaz aqui o Fidalgo (...) que pôde – sem-par ventura – morrer são, vivendo louco. (...) E o prudentíssimo Cide Hamete disse à sua pena: Aqui ficarás, (...) e aqui viverás longos séculos”.²⁸² Na sepultura do fidalgo, o vazio que não pode ser preenchido ou representado: “[o] abismo, o Lázaro do túmulo, e não o Lázaro devolvido ao dia, aquele que já tem mau cheiro, que é o Mal, o Lázaro perdido, e não o Lázaro salvo e ressuscitado.”²⁸³ Na obra cervantina, a imagem será o Lázaro da tumba, isto é, o que coexiste com os mortos e se oferece ao escritor, ao leitor, ao espectador quando estes ensaiam o salto ao vazio (do *Je ao Il*).

Em *The Fireman* (1951) inexistente túmulo, pois as ruínas, as cinzas da mulher, estão a céu aberto. O salto, a transposição a que se refere Blanchot não ocorrerá em Montag – espectador que não produz obra. Isto é, embora vislumbre o abismo não se lançará fora do mundo e não se perderá – para a lei do mundo. Neste sentido, a sua experiência ocorre na contramão do experimento do deserto: haverá direção, extremidade para saída e verdade. A partir da cinzas dos livros, da cidade destruída, transita-se em um caminho contrário ao progresso que, nesta sociedade, seria sinônimo do domínio das mídias. Estas seriam as responsáveis pela alienação dos cidadãos. Os homens-livros personificam um regresso aos séculos VII e VIII a.c, aos poemas homéricos – período em que a transmissão da cultura e da história se dava através da oralidade. A televisão e o rádio, na ficção de Bradbury, utilizam também o recurso da voz. Então, a questão para Bradbury seria o suporte. Presença de uma ausência escrita, a voz como as cinzas é material de sobrevivência. Índices da finitude do homem, pairam no ar,

²⁸¹ GIRARD, René. *Mentira romântica e verdade romanesca*. São Paulo: Realizações, 2009, p.325-26.

²⁸² CERVANTES, SAAVEDRA, Miguel de. *Dom Quixote de La Mancha*. Tradução de Aquilino Ribeiro. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002, v.3, p.434-35.

²⁸³ BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 315.

invadem espaços. Pertencem à memória. Assombram como fantasmas. Revelam conservação e destruição.

2.4 - POEIRA

Se te informam que viram ao longe nuvens de poeira elevarem-se nos ares, conclui que os inimigos estão em marcha.

Sun Tzu

Because we see these [beautiful] things owing to our eyes the soul is content to stay imprisoned in the body; for through the eyes all various things of nature are represented to the soul.

Leonardo da Vinci

Constituída de restos, por um caráter fragmentário, tema universal e anacrônico, insubmissa ao controle, a poeira assim como as cinzas são fundamentais em uma reflexão acerca do tempo. O evasivo e fugitivo pó é identificado em quatro momentos em *The Fireman* (1951). A primeira menção ocorre quando os bombeiros adentram a casa da mulher para a destruição de sua biblioteca:

The men above were hurling shovelfuls of literature into the dusty air. (...) The books lay in piles like fishes left to dry. 'Trash! Trash!' The men danced on the books. Titles glittered their golden eyes, falling, gone. 'Kerosene!' They pumped the cool fluid from the white snake they had twined upstairs. They coated every book; they pumped rooms full of it.²⁸⁴

Escorregadia, a poeira é quase tudo aquilo que flutua no ar da morada da mulher e que, a cada momento, é depositada nas superfícies dos livros, entre os objetos sensíveis, com sua queda preguiçosa e imperceptível. Dispersivo, de caráter pululante, coisa mais sem sentido, o pó é inútil, e teima em desobedecer a gravidade. Espécie de denúncia da passagem do tempo, de impermanência e de fragilidade, o pó consiste também em indício físico – materialidade –, além de apontar para o abandono. Ao preferir a queda, a poeira em suas manifestações, acaba por revelar uma sensualidade sutil devido ao atrito com o objeto – o que poderia revelar desgaste, dispêndio, consumação. Ao instalar-se

²⁸⁴ BRADBURY, Ray. *The Fireman*. New York: NY: *Galaxy Science Fiction*, 1951, p.7.

lentamente nos objetos, toca o mundo das coisas. O pó que permanece sobre as coisas sinaliza a sua própria inatividade.

Processo natural, a poeira aglomerada revela o tempo passado/perdido. Bataille e o seu dicionário crítico, no verbete pó, faz referência à personagem imaginária infantil que nunca envelhece: a Bela Adormecida. Revestida por densa camada de poeira e por teias de aranha, após o seu sono demasiado, ela pode ter, ao menor movimento dos seus cabelos ruivos, a dissipação desses índices temporais e melancólicos. No entanto, essa passagem de tempo inexistente no conto de fadas. As camadas de poeiras, nos livros da guardiã do acervo em *The Fireman* (1951), as quais se localizam no sótão, retratam a passagem do tempo, as reminiscências assombradas - “como se se tratasse de dispor os sótãos e os velhos quartos para a próxima entrada dos assombros, dos fantasmas, das larvas, que o odor carcomido da velha poeira substancia e embriaga.”²⁸⁵ Quase invisível e indesejada, a poeira consiste naquilo que não pode ser contido e que acaba por sempre extravasar. Ainda nessa primeira aparição explícita da poeira na narrativa de Bradbury, o chefe dos bombeiros comenta que a queima, na noite anterior, da biblioteca de um certo senhor, não foi tão divertida. O motivo se deve ao fato de que esse homem residia com outras pessoas, em um apartamento, e não em uma casa. Assim, os bombeiros atearam fogo apenas nos volumes. Esta constatação desperta um riso de escárnio em Leahy, o qual acredita que os livros e o cheiro rançoso de poeira remetem a carcaças de lixo que devem ser incendiadas, pois “no two books alike, none agreeing. Confusion. Stories about people who never existed.”²⁸⁶

Leahy concebe os livros como realidade definida, objetiva, precisa, verificável, alcançável, neutralizada pelo fogo. Lógica sem acaso, os tomos seriam construídos sobre a verdade das formas. Estariam na contramão daquilo que só se aproxima desviando, que somente é captado indo para além dele. Folhas de papel reunidas em vários cadernos, os volumes não se multiplicarão por si mesmos. Leahy não compreende que a obra mais incoerente “seja finalmente o mais belo livro, e talvez o mais terno, isso é então totalmente escandaloso.”²⁸⁷ Essa afirmação de Blanchot está inserida na discussão acerca dos limites

²⁸⁵ BATAILLE, George. “Verbetes poeira”. Tradução de Eduardo Jorge. In: *Suplemento Literário*. Belo Horizonte. Jan. 2009, nº 1316, p.7.

²⁸⁶ BRADBURY, Ray. *The Fireman. Galaxy Science Fiction*. New York: NY: 1951, p.8.

²⁸⁷ BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2013, p.282.

frágeis e tênues entre a narrativa e a indecência. O esparramo para Leahy seria o embaralhado, o caótico, o desalinhado, o impalpável, o fluido, aquilo que escapa, o *désoeuvrement*. Sua ira está entrelaçada ao temor. Caberia indagar:

Se tiveres medo de tudo, lê este livro, mas primeiro, escuta-me: se ris, é porque tens medo. Um livro, acreditas, é coisa inerte. É possível. E, no entanto, se, como acontece, não souberes ler? Deverias ter medo ... ? Estás sozinho? Tens frio? Sabes até que ponto o homem é ‘tu mesmo’? Imbecil? e nu?²⁸⁸

Se a transgressão não ocorre por meio dos livros, da arte, a violência báquica, a força encolerizada que a ordem do tempo profano almeja evitar e controlar transborda nas labaredas de fogo que tocam as folhas de papéis, no prazer de Leahy em queimar com arrematado desperdício. Neste espetáculo, a impureza sagrada, a parte maldita é destruída para a revelação do sagrado aos que fixam a sua visão. Folhas - formas constituídas, estrutura fechada - são consumidas sem lucro. Esta dissolução é o que está em jogo no erotismo. A lascívia avizinha o campo da violência e da violação. Bataille concebe a bestialidade como manifestação indominável. Ou melhor, como modos, formas que a erupção da violência assume sem, contudo, representá-la ou significá-la. O cristianismo, ainda segundo o escritor nascido em Billom, transformou as transgressões em pecado, rejeitando as impurezas sagradas.

Retornando mais uma vez à poeira, na novela de Bradbury, e, ainda na primeira alusão, a expressão ‘ar empoeirado’, em um ambiente fechado, decrépito, recorda um odor decadente, a bruma, a névoa, o sentimento de sufocamento. Essa asfixia produz um sentimento de tédio. Pasmaceira na bruma de pó, fastio e nevoeiro de poeira enleados. Em uma palavra: o *spleen*, de Baudelaire. O olhar voltado para o assombro do óbvio. O “suave tédio da ordem”²⁸⁹ de que fala Benjamin ao discursar sobre o colecionador. O enfado seria o ápice “da distensão psíquica”²⁹⁰, na assimilação das histórias por parte do ouvinte. O enfado consistiria em um “pássaro onírico que choca os pássaros da experiência”.²⁹¹ Montag adentra no ambiente com ar empoeirado. O seu

²⁸⁸ Ibidem, p.279.

²⁸⁹ BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única. Obras escolhidas*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2012, v. 1, p.232.

²⁹⁰ Ibidem, p.232.

²⁹¹ Ibidem, p.221.

rosto está voltado para cima. Os seus ombros e braços são tocados pelos livros lançados do terceiro para o primeiro andar. Um exemplar cai aberto. Ele se permite ler uma linha: era uma vez... Os contos de fadas, segundo Benjamin, ensinaram a humanidade a dialetizar a coragem em astúcia e arrogância. “O feitiço libertador não põe em cena a natureza como uma entidade mítica, mas indica a sua cumplicidade com o homem liberado.”²⁹² O fastio denota-se em urdido “cinzento e quente”²⁹³, provido de forro “com a seda das cores mais variadas e vibrantes”.²⁹⁴ Montag enrolado em tecido plúmbeo e ardente acaba por aparentar cinéreo e entediado. Ao desadormecer daquela linha, era uma vez..., ele deseja relatar o que sonhou. Mas, na maior parte das vezes, ele revela tédio em um limiar, como ilustra o seguinte trecho benjaminiano:

Sentimos tédio quando não sabemos o que estamos esperando. E o fato de sabermos ou imaginar que o sabemos é quase sempre nada mais do que a expressão de nossa superficialidade ou distração. O tédio é o limiar para grandes feitos [D 2, 7]²⁹⁵

O tédio figura como o mal do século, para Benjamin. Esse enfado é, simultaneamente, temido e reverenciado. O trabalho, a produtividade e o espetáculo caracterizam a modernidade. Assim, os cidadãos deveriam evitar o tédio. Por outro lado, o tédio, se relacionado ao ócio, poderia ser entendido como algo parcialmente prazeroso. Nas *Passagens* benjaminianas, a poeira seria semelhante ao tédio. A pelúcia caracteriza-se como repositório dessas partículas e espaço de sensação sufocada. O pó acumulado nas passagens suja os vestidos das mulheres quando chove. A poeira que se abandona em meio ao presente se realiza. Essas infinitésimas partículas designam um local - poderia ser uma biblioteca – que não faz mais sentido, anacrônico, frente a uma cidade que persiste em exibir a sua modernidade como a onipresença das telas de televisão, a incineração de livros.

Em “Tédio e o eterno retorno”²⁹⁶, Benjamin dirá que a concepção de retorno consiste em diligência de achar dois princípios antinômicos da felicidade: a eternidade e o “mais uma vez”. Essa formulação indica uma fantasmagoria do passado presente, uma busca de algo extinto do

²⁹² Idem, 2007, p.233.

²⁹³ Ibidem, p.233.

²⁹⁴ Ibidem, p.221.

²⁹⁵ Ibidem, p.145.

²⁹⁶ Idem, 1987, v.3, p.174.

pretérito para a conciliação com a atualidade. A revisitação do decorrido, em um deslocamento espiral, aponta pontos paralelos e não um único ponto. Se ocorre regresso aos elementos do transcorrido, há, então, experiência dessa e nessa história que se transforma em outra coisa. Nesta apreensão de alguma coisa, é essencial outro tempo.

O que é o tempo? - indaga Santo Agostinho, para, em seguida, declinar a resposta:

Quem poderá explicá-lo clara e brevemente? Quem o poderá apreender, mesmo só com o pensamento, para depois nos traduzir por palavras o seu conceito? E que assunto mais familiar e mais batido nas nossas conversas do que o tempo? Quando dele falamos, compreendemos o que dizemos. Compreendemos também o que nos dizem quando dele nos falam. O que é, por conseguinte, o tempo? Se ninguém me perguntar, eu sei; se o quiser explicar a quem me fizer a pergunta, já não sei (...) Vós sois, antes de todos os tempos, o eterno Criador de todos os tempos. Estes não podem ser coeternos convosco, nem nenhuma outras criaturas, ainda que haja algumas que preexistem aos tempos”.²⁹⁷

Na reflexão agostiniana o objeto em questão tende a deixar de existir pois consiste no tecido da própria vida do homem. É propensão do homem pensar no tempo em termos de imagens, de conceitos espaciais, o que acaba impedindo o entendimento da sua natureza. Não se consegue ir além devido ao uso das categorias espaciais. Agostinho acredita que a linguagem seria um elemento eficaz. Porém, a fala não é suficiente para dizer o tempo nem a memória.

Na filosofia moderna, Henri Bergson inquire: a noção de tempo utilizada pela ciência é empregada pela consciência? O filósofo considera o tempo vivido - duração da consciência - como corrente fluida, onde não é possível diferir estados, pois cada instante dela transpõe-se em outro, ininterruptamente, como ocorre com as cores do arco-íris. Nietzsche, por sua vez, apresenta o seguinte dilema: é possível alterar a percepção psicológica do transcorrer linear do tempo? Ao retirar o papel de protagonista do sujeito da erudição, há um corte em relação ao dogma de que o conhecimento seria semelhante à natureza humana. Nietzsche destitui o personagem principal do Deus único,

²⁹⁷ AGOSTINHO, Santo. O Homem e o Tempo. In: *Confissões*. Tradução de Márcia Sá Cavalcante. Porto: Livraria Apostolado da Imprensa, 1981, p. 322.

assim como a caça angustiada das origens, porque essas constituem um fardo excessivamente pesado para se carregar. Seu Universo está além do bem e do mal e consiste em processo circular do mundo - o eterno retorno:

E se um dia, ou uma noite, um demônio lhe aparecesse furtivamente em sua mais desolada solidão e dissesse: ‘Esta vida, como você a está vivendo e já viveu, você terá de viver mais uma vez e por incontáveis vezes; e nada haverá de novo nela, mas cada dor e cada prazer e cada suspiro e pensamento, e tudo o que é inefavelmente grande e pequeno em sua vida, terão de lhe suceder novamente, tudo na mesma sequência e ordem – e assim também essa aranha e esse luar entre as árvores, e também esse instante e eu mesmo. A perene ampulheta do existir será sempre virada novamente – e você com ela, partícula de poeira!’.²⁹⁸

Iniciado na forma condicional, o aforisma conjectura uma possibilidade. Para se compreender o eterno retorno, é preciso entender o que Nietzsche denomina de saber trágico. A sabedoria dionisíaca advém como a constatação do sem-sentido da existência e do desespero posterior. Ou seja, o caráter sofredor e doloroso da vida. No entanto, esse reconhecimento sustenta a vivência como ela é. “Eu prometo uma era trágica: a arte suprema do dizer Sim à vida”.²⁹⁹ Decorre também da teoria do eterno retorno, a vontade de potência. Inexiste projeto anterior. É a constatação de que o mundo que se cria se destrói a si mesmo. Um universo de volúpia, sem objetivos: “...força por toda parte... mar de forças tempestuando e ondulando em si próprias, eternamente mudando.”³⁰⁰ O equilíbrio consiste em uma quimera. Nada é efetivo. O que impera é a vontade de potência, e nada mais.

Deleuze, por sua vez, alega que apenas o próprio retornar é o que regressa. O revir consiste na criação do novo, a partir das diferenças que se encaminham ao limite de sua potência. Verdadeira força de metamorfose, o retorno expulsa de seu movimento toda identidade. Cada regresso constitui um novo lance de dados que pressupõe o esfacelamento da identidade, a dissolução do sujeito. Logo, a diferença é

²⁹⁸ NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. Tradução de Jean Melville. São Paulo: Martin Claret, 2007, §341.

²⁹⁹ Idem, 1992, §4.

³⁰⁰ Ibidem, §1067.

a potência primeira, constituída no acaso do encontro entre duas ou mais forças como disparidade intensiva. Caos-errância e coerência da representação se opõem, descartando qualquer pertinência de um sujeito que se representa indefinidamente e de um objeto representado. O eterno retorno é inseparável de uma transmutação. Ser do devir, o eterno retorno é seletivo, ativo, afirmativo. Por essa razão, Nietzsche o confronta não apenas “à orelha circular mas ao anel nupcial. Assim o labirinto é o anel, a orelha, o próprio Eterno Retorno que se diz do que é ativo ou afirmativo. O labirinto já não é o caminho no qual nos perdemos, porém o caminho que retorna.”³⁰¹

A persistência do dédalo através da imaterialidade da poeira traduziria a precariedade do tempo, o sentimento de Montag, na ficção de Bradbury, com relação ao ar empoeirado, ao contínuo processo de subjetivação. A experiência individual do bombeiro não consiste em acúmulo de informações e, sim, em edificação de significantes, traços na memória. Ar e poeira constituem em sensações articuladoras do lugar e do tempo. Didi-Huberman³⁰² sugere que o lugar habitado e o ar respirado pelo homem são suficientes para moldar impressões em suas memórias. As imagens das lembranças esbarram no ar. É o que se denomina de fantasma, na atmosfera da casa, na sombra do sótão, da sala, na poeira que pulula dos livros. Dessa maneira, ainda é possível propiciar densidade no espaço.

Nesse trajeto de instância do que resiste como potência, acerca nas bibliotecas queimadas – tanto em *The Fireman* (1951) quanto em outros contos anteriores de Bradbury - espaços em ruínas são desenhados. Negativo também de um local visitado pelo fogo, o conto “Bright Phoenix”, de Bradbury, foi escrito em 1947-1948. Porém, sua publicação só se deu em maio de 1963, na *Magazine of Fantasy and Science Fiction*. No entanto, em 1950, ocorre a publicação de “Tiger, Tiger, burning bright”, o qual consiste em uma versão de “Bright Phoenix” – sem mudanças significativas. Em 1951, esse conto é reformulado e inserido em *The Fireman*. No conto de 1947-1948 há, como na novela de 1951, a figura do censor que incinera livros. No entanto, o extermínio, em “Bright Phoenix”, se dá em acervos públicos e não particulares, como ocorre em *The Fireman* (1951). Já consta, nos

³⁰¹ DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2012, p.137.

³⁰² DIDI-HUBERMAN, Georges. “Sculpture d’ombre”. In: *Génie du non-lieu – air, poussière, empreinte, hantise*. France: Les Éditions De Minuit, 2013, 97-122.

contos citados, a ideia que, posteriormente, será usada na novela de 1951, de que os livros encarnam o mal.

Os volumes empilhados e queimados em uma fogueira a céu aberto, além de se constituírem em espetáculo, pressupõem que os eleitos consumidos pelas chamas iluminam uma literatura detentora de linguagem absoluta. Os autores aclamados, no conto “Bright Phoenix”, são: John Keats; Platão; Leslie Holdridge; Demóstenes; Albert Einstein; William Shakespeare; Abraão Lincoln; o ator Charlie Bowman; Sigmund Freud, Edgar Allan Poe, o profeta Isaías, Sócrates. Em *The Fireman* (1951), as obras e autores englobam: contos de fada (sem especificação de título ou autor), Platão, Sócrates, *Meditações* de Marco Aurélio, *Little Black Sambo*, *A Cabana do Pai Tomás*, T.S. Eliot, Andrew Marvel, William Shakespeare, Edgar Allan Poe, Mark Twain, *O Velho e Novo Testamento*, *Olhai os lírios dos campos*, Matthew Arnold - poema Dover Beach, *O Livro de Jó*, Schopenhauer, John Dewey, Charles Darwin, Aristófanes, Lord Byron, Mary Shelley, George Bernard Shaw, o presidente George Washington, Irving Wallace, *Walden*.³⁰³ A presença de político nesse acervo poderia explicar o comportamento de Bradbury em se transformar em comparsa de políticos. Se, por um lado, o escritor nega um convite do Yahoo em disponibilizar um volume para o formato digital,³⁰⁴ por outro, no outono de 2004, esteve na Casa Branca, convidado pelo então presidente George W. Bush. Poucos dias depois, Bradbury compareceu na Mansão Playboy, a chamado do fundador da revista *Playboy*, Hugh Hefner.

As labaredas da fogueira não consomem a biblioteca em sua totalidade, na obra do escritor americano que repudia os celulares, os e-books, desconfia dos automóveis, mas enaltece os foguetes e as missões para outros planetas. O que se revela não é a independência, a autonomia, a auto fundação da linguagem, a partir da morte que a ameaça. A imagem do acervo bradburyano - tanto no conto “Bright Phoenix” (1963) quanto na novela *The Fireman* (1951) – não permite a

³⁰³ Os autores e livros estão citados na ordem em que aparecem na narrativa de *The Fireman* (1951).

³⁰⁴ “Yahoo called me eight weeks ago,” he said, voice rising. “They wanted to put a book of mine on Yahoo! You know what I told them? ‘To hell with you. To hell with you and to hell with the Internet’ “It’s distracting,” he continued. “It’s meaningless; it’s not real. It’s in the air somewhere.” JENNIFER, Steinhauer. “A Literary Legend Fights for a Local Library”. *The New York Times*. New York, USA, 19 junho. 2009. In: http://www.nytimes.com/2009/06/20/us/20ventura.html?module=Search&mabReward=relbias%3Ar%2C%7B%22%22%3A%22RI%3A18%22%7D&_r=0 Acessado em 10 novembro 2016.

segunda dobra da linguagem a que Foucault se refere na conferência “Linguagem e literatura”³⁰⁵. Inexiste aquele movimento que a linguagem passa a se repetir ao infinito. A ausência dessa transgressão impossibilita à linguagem ultrapassar os limites daquilo que ela própria fundou. Não há alternativa dela se repetir a si mesma no infinito - como ocorre na biblioteca ideada por Borges, já citada anteriormente - com o propósito de fugir ao silêncio da morte. Se não se destrói o que foi dito e escrito, não há produção de ausência, oco, espécie de não lugar. Permanece uma repetição que se auto nomeia como crítica, retórica. Se no incêndio de *Dom Quixote* é possível vislumbrar a repetição crítica do que foi criado - a literatura de cavalaria -, na obra de Bradbury persiste uma linguagem bíblica tagarela. Em “Bright Phoenix” (1963), Tom, o guardião da biblioteca há 40 anos que não se surpreende com as visitas frequentes dos censores, ao ser indagado se está em condições de enfrentar os bedéis, recita o seguinte trecho bíblico (11:68): “The wolf also shall dwell with the lamb, and the leopard shall lie down with the kid; and the calf and the young lion and the fatling together.”³⁰⁶ Essa evocação paradisíaca, no final dos tempos, abre possibilidades de retorno a um cenário exótico e idílico, segundo os dogmas cristãos, em “Bright Phoenix” (1963) assim como em *The Fireman* (1951). Os livros ainda estão atrelados à incumbência milenar de acolher, recordar o que não deve ser deslembado. Voltado à memória, ao retorno, a literatura eleita pelo escritor americano prioriza o espaço da cultura na obra e não o da própria linguagem na produção; enfatiza o aspecto visível, a existência horizontal da literatura. Permanece distante da literatura que Foucault tenta explicar:

(...) ela mostra que a linguagem está cada vez mais distante de si própria, que ela se afasta de si como uma rede, que sua dispersão não se deve à sucessão do tempo, nem à correria noturna, mas à explosão, ao fulgor, à tempestade imóvel do meio dia. A literatura, no sentido rigoroso e sério da palavra, que procurei explicar, não seria mais do que essa linguagem iluminada, imóvel e fraturada que, hoje, temos que pensar.³⁰⁷

³⁰⁵ FOUCAULT, Michel. “Linguagem e literatura”. In: *Foucault, a filosofia e a literatura*. Tradução de Marcela Coelho de Souza e Eduardo Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2000, p.137-174.

³⁰⁶ BRADBURY, Ray. “Bright Phoenix”. In: *A pleasure to burn: Fahrenheit 451 Stories*. New York: Harper Perennial, 2010, p.88.

³⁰⁷ FOUCAULT, Michel. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2000, p.174.

A promessa de ruptura da literatura, em *The Fireman* (1951), estaria mais próxima de um jogo de semelhança, como o *Duplo* (1846) de Dostoiévski, em que um caminhante, ao entrar em pânico, depara-se com a sua sombra. O que deveria ser revelado é a falência das referências, um período sem data ou cronologia, à deriva, fluido, fragmentado. O tempo irrecuperável da eternidade poeirenta da biblioteca da mulher, na novela de 1951 de Bradbury, a noção de partículas da existência cotidiana como termômetro do tempo evidenciam o incomensurável, o silêncio. O acúmulo de poeira em um ambiente privado e fechado despertam sentimentos de aridez, opressão, peso, fertilidade. Ao direcionar a visão a corpúsculos insignificantes, o narrador em terceira pessoa da ficção, Montag ou quem sabe até a própria mulher, opta pelo que é índice da vida em curso. Essas ínfimas partículas que refletem obsessões e desejos da vontade humana são história. São paradigmas que, através das lentes embaçadas, capturam e deslocam a realidade. Presente nos lugares e para sempre, esses infinitésimos objetos imóveis se articulam para a ação sem supervisão e com ausência de direção, nunca se rendem, retornam da travessia fluida.

“Dust breeding” (1921)³⁰⁸, de Marcel Duchamp e Man Ray, exemplifica uma obra que não varre o pó para o exterior. Ao contrário, o expõe. Este acúmulo de poeira intencional sobre a superfície de vidro de duas outras obras de Duchamp - “The Bride Stripped Bare by Her Bachelors Even” e “The Large Glass” (1915-23) - exibe a seguinte legenda: “Voici le domaine de Rose Sélavy/ Comme il est aride - Comme il est fertile - Comme il est joyeux - Comme il est triste!” O crédito, por sua vez, é intitulado: “Vue prise en aeroplane par Man Ray 1921.”³⁰⁹ T.S. Eliot publica o poema “The waste land” (1922), onde se lê: “And I will show you something different from either your shadow at morning striding behind you or your shadow at evening rising to meet you. I will show you fear in a handful of dust”.³¹⁰ Esses materiais implausíveis e melancólicos da existência cotidiana são também tema no

³⁰⁸ Na edição de outubro de 1922, da *Littérature*, editada por André Breton, “Dust Breeding” é publicada pela primeira vez. Esta fotografia difere da publicação de 1964 em termos de corte, tonalidade e clareza. “Dust Breeding” de 1920 integra “The Large Glass” que, por sua vez, exibe a sua superfície acumulada de poeira acumulada por um ano - período em que Duchamp permanecia em Nova York. A fotografia capta a textura complexa e a diversidade de materiais que estavam em cima da superfície de vidro.

³⁰⁹ Company, David. “Man Ray and Marcel Duchamp Dust Breeding, 1920.” In: *Singular Images: Essays on Remarkable Photographs*. Sophie Howarth, New York: Ed. Aperture Foundation.

³¹⁰ ELIOT, Thomas Stearns. *The Waste Land*. Los Angeles: Ed. University of California, 2000, p.5.

quadro fotográfico de Joseph Cornell que é dedicado a Edgar Allan Poe, “Spent meteor - Night of february”. Nele é possível vislumbrar um livro coberto de poeira e vidro quebrado. Cacos, pó na superfície dos livros, essas variedades e combinações constituem sintomas para compreender um período de perturbações e turbulências; variações e alterações as quais não podem ser pensadas pela materialidade irrepitível da reprodução de livros, com abundantes simbologias de um longo repertório erudito referenciado pela noção de beleza, juízo estético, gosto e estilo. Trata-se de considerar menos as formas herdadas e mais a sobrevivência dos resíduos cotidianos, os seus desdobramentos e suas possibilidades resultantes em movimento errático e dissimétrico. “Rue de Seine” (1924), de Eugène Atget, revela livrarias, lojas de brinquedos infantis e de cartunistas cujas vitrines cinzentas de poeira refletem sombras, na cidade de Paris. O espectador da fotografia de Atget não vislumbra pessoas, apenas blocos de apartamentos em preto e branco que acompanham uma bruma. Traços de vida, de memória são retratados em objetos que beiram o abandono, o acaso. A imagem do espaço urbano exhibe a convivência de poeira e de lixo nas fissuras das paredes que viciam a atmosfera dos edifícios. A cidade é vista a partir do ponto de vista da poeira.

A sociedade do progresso, da ordem e da higiene produzem poeira em alta escala. Curiosamente, na esfera pública, significa depreciação da inovação industrial ou aumento da população em moradias. Já no âmbito privado, denota ausência de modernidade, aponta uma herança arcaica, vergonhosa. Sendo assim, denuncia lassidão ou decadência. Os ingleses vitorianos herdaram uma cidade mergulhada na fuligem de inúmeros incêndios de carvão, de múltiplos depósitos da indústria, maculada com vestígios de fezes humanas e de animais que se acumulavam na época seca, nas ruas, nas adegas e nos pés dos pedestres.³¹¹ No décimo primeiro capítulo de *Grandes Esperanças*, Charles Dickens descreve um ambiente doméstico fantasmagórico carregado de pó, no século XIX. Entrando, pela primeira vez, na casa da decrépita e reclusa senhorita Havisham, Pip, eventualmente, alcança seu aposento, onde todas as coisas visíveis estavam cobertas de poeira, de mofo, com teias de aranha e os ponteiros do relógio paralisados. Essa percepção do pretérito envolta pela poeira adquire a feição de caducidade, na decadente biblioteca da mulher em

³¹¹ Curiosamente, se, na narrativa de Bradbury, há os homens-livros que residem próximos a rios, na Inglaterra vitoriana, existem os homens-poeira que removiam os acúmulos de resíduos de poeira das ruas para o Tâmesa.

The Fireman (1951), onde a poeira sinaliza o desuso lento dos livros e o peso do conhecimento. Para Marcel Proust, a poeira foi temida – na forma de pólen de lima: responsável pela asma do escritor; de fumaça das labaredas de carvão em seu quarto – e acalentada como uma cortina estética para a escrita. A velha Sra. em *The Fireman* (1951), opta em morrer como viveu: envolta em nuvem de poeira, entre os restos materiais do seu passado – os livros e o mobiliário acalentados pelo pó.

No ensaio “The Importance of Dust: A Source of Beauty,”³¹² Alfred Russel Wallace inicia seu texto de 1898, período anterior à sociedade do controle, discorrendo sobre o pó ser um incômodo, fonte de doenças, percebido como matéria no lugar errado. A partir do segundo parágrafo até a conclusão, indica a beleza decorrente da presença das partículas como a produção de variações atmosféricas e cores no céu. Ao invés de focar apenas na relação do homem com a natureza, mais especificamente com a modernidade e as suas indústrias, Wallace amplia a discussão para múltiplas espécies de corpúsculos: vulcânicos, oceânicos, meteóricos. Esclarece que a ausência de poeira na atmosfera tornaria o planeta Terra inabitável para o homem. Sua discussão científica pauta-se na ambiguidade da poeira. Ao contrário do anjo da história de Benjamin, não vislumbra o acúmulo de destroços e resíduos nem o surgimento da catástrofe histórica como um redemoinho de poeira, além de não haver o sentimento de angústia. Chama a atenção na reflexão do inglês, por mais ingênuo que possa parecer o seu debate perante as consequências da Primeira e Segunda Guerra Mundial, a ausência de uma apreciação moralizante, de um esforço em priorizar a ordem, de uma demonização do pó.

Embora indesejado, a partir da modernidade, o pó sempre retorna. Permanece por décadas a fio como as tempestades de areia que escurecem os céus durante o meio dia, entre 1930 e 1936, nos estados do Centro-Oeste dos Estados Unidos.³¹³ Através das lentes do cineasta Ken Burns, das objetivas do fotógrafo Edward Weston e nos cartões postais americanos da época, a poeira é contemplada. Espécie de passaporte melancólico, a fotografia simula uma representação do passado, com necessidades do presente. O confronto realizado entre a realidade e a arte aponta um tempo que não é o da sua própria temporalidade. O

³¹² WALLACE, Alfred Russel. *The Importance of Dust: A Source of Beauty*. Ed: Western Kentucky University, 2010.

In: http://digitalcommons.wku.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1006&context=dlps_fac_arw

³¹³ Decorrentes da intensa seca e das precárias técnicas dos fazendeiros, esta tragédia é retratada no filme “The dust bowl”, de Ken Burns.

*punctum*³¹⁴, para Roland Barthes, decorre da própria imagem. Seria algo que toca o observador independentemente daquilo que seu olhar busca. Ligado ao afeto, é algo difícil de comunicar e, sobretudo, compartilhar. Nessa ordem de relação com a imagem, ele já não é senhor dos processos que se desencadeiam. Barthes fala em uma aventura, porque tal fotografia lhe “advém”. Poder-se-ia deduzir, então, que a fotografia não congela as coisas no tempo. Nas fotografias de Carl Einstein, em *Negerplastik* (1915), as imagens das estatuetas bizarras, para o gosto da época, zombam da distinção entre o antigo e o moderno. Assim, podem encarnar irrupções, no tempo e no espaço, do “irracional e dos processos alucinatórios, o retorno às camadas arcaicas da psique, os numerosos empréstimos aos primitivos como o totemismo, a metamorfose, as práticas mânticas”.³¹⁵ Esses ecos de passagens evocam, novamente, a *La jetée* (2008). Especificamente, a cena em que o homem recorda um sonho, em um museu parisiense de história natural, com sua amante. Eles se perdem em meio aos pássaros empalhados e mamíferos. A sequência de quadros coloca os animais e as pessoas no mesmo registro de tempo, em algum lugar entre os vivos e os mortos, assim como a memória do experimentador situa-se entre 'agora' e 'depois'. Entre as constantes e múltiplas ressonâncias, ecoam as imagens dos corpos entrelaçados e cobertos pela poeira atômica da lembrança do horror e da loucura da Segunda Guerra Mundial, em “*Hiroshima, mon amour*” (1959). Poesia do esquecimento, o filme de Alain Resnais contesta as lembranças a ponto de o espectador duvidar das certezas construídas no decorrer da narrativa.

Algo não esgotado pelo pragmatismo da historicidade, de uma ocupação imanente de obsessões, fantasmas e espectros, a poeira, na ficção de Bradbury, é mencionada, em um segundo momento³¹⁶, quando Montag sai da casa do professor Faber e comenta que é possível sentir a guerra se preparando no céu. A sua sensação é que o firmamento poderia cair sobre a cidade e transformá-la em pó de giz:

The way the clouds moved aside and came back,
and the way the stars looked, a million of them
hovering between the clouds, like the enemy
discs, and the feeling that the sky might fall upon
the city and turn the homes to chalk dust, and the

³¹⁴ BARTHES, Roland. *A Câmara Clara. Nota sobre a fotografia*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p.36.

³¹⁵ EINSTEIN, Carl. *Negerplastik: escultura negra*. Tradução de Inês de Araújo e Fernando Scheibe. Santa Catarina: Ed. da UFSC, 2011, p. 22.

³¹⁶ BRADBURY, Ray. “The Fireman”. In: *Galaxy Science Fiction*. New York: NY, 1951, p.32.

moon turn to red fire; that was how the night felt.³¹⁷

Benjamin dirá que o homem ao imaginar que sabe algo nada mais é do que a manifestação da sua superficialidade.³¹⁸ Coisa passageira, o pó de giz é utilizado em rituais de umbanda para evocar sinais sagrados. Espaço que não tem lado exterior, o céu como passagem indica a cidade, em *The Fireman* (1951), como local que não faz mais sentido, anacrônico e que será destruído pelo conflito militar. A poeira pesa. Simultaneamente, esteia-se a busca da leveza como uma reação ao fardo de viver. O clima melancólico distingue-se da tristeza. Aproxima-se do tédio, compreendendo um estado possível de sofrer transformação. “O tédio – como participação no sono coletivo.”³¹⁹ Benjamin aponta, por meio dos resíduos das ruínas, das poeiras dos centros urbanos, a melancolia como inerente ao processo de vislumbrar o mundo moderno. Embora esse sentimento seja característico do Barroco, repercute na modernidade como alegoria. Na rotina caótica, fragmentada, lacunosa dos centros urbanos, o olhar do homem perplexo, desconcertado, almeja alcançar uma maneira de ver a realidade, de imputar sentido. Os fragmentos exibem-se como possibilidades, instrumentos para significar as emergentes relações sociais. Assim, a cidade, em *The Fireman* (1951), na sua rotina de destruir livros embebidos por querosene e acariciados pelas flamas, produz ruínas: fumaças, brasas, cinzas, poeiras, sombras. O futuro, na novela de Bradbury, oferta estilhaços, em decorrência da miséria humana, do processo civilizatório. Resta ao homem o papel de colecionador.

Calvino, por sua vez, aproxima poeira e leveza:

Não se trata, pois, dessa melancolia compacta e opaca, mas de um véu de ínfimas partículas de humores e sensações, uma poeira de átomos com o tudo aquilo que constitui a última substância da multiplicidade das coisas.³²⁰

Distante de qualquer sentimento de leveza, Montag, em *The Fireman* (1951), assenta no chão e contempla a cidade prestes a ser destruída. Segundo ele, o ar ainda está fresco, é possível sentir o cheiro

³¹⁷ BRADBURY, Ray. “The Fireman”. In: *Galaxy Science Fiction*. New York: NY, 1951, p.32.

³¹⁸ BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009, p. 145.

³¹⁹ *Ibidem*, p. 148.

³²⁰ CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p.32-3.

de chuva. Porém, em poucos minutos, será odor de poeira e de ferro pulverizado: “The sun was touching the black horizon with a faint red tip. The air was cool and sweet and smelled of rain. In a few minutes it would smell of dust and pulverized iron, but now it was sweet.”³²¹ A partir desse terceiro registro explícito da poeira, nota-se que a presença constante do fogo, na obra de Bradbury, desvela, por um lado, a associação entre poder e destruição, presente no extermínio de cidades na Antiguidade, pelo julgamento divino e decorrente da erupção dos vulcões. Por outro lado, indica atração pelo que resta - algo da ordem do traço, da pegada. Suas imagens são vestígios, evidências de desastre e de revelação. Poder-se-ia indagar: exibição do que? Jacques Derrida a respeito desse algo oculto manifesto em ação violenta elucida que o apocalipse não torna visível a “verdade”: apenas desvela um acontecimento de uma catástrofe.³²² Além disso, sugere que desvelar permite o visível, a verdade da verdade: luz que mostra a si mesma, como e por ela mesma.³²³ Assim, re-velar é o ato duplo de revelar e velar através da interiorização da visão corporal. Em consequência disso, emergem ruínas e sacrifício. As ruínas, os rastros, os vestígios de poeira e o ferro pulverizado, em *The Fireman* (1951), constituem a tentativa de criar uma origem para a tragédia – algo como ruína original. Em segundo lugar, forneceria visibilidade para o fim de uma era e o advento de outro período. E em terceiro, seriam uma ilusão em tocar o que não pode ser tocado, colorir o que não pode ser colorido.

É possível pintar um auto retrato dos rastros, das ruínas em que a cidade da ficção de Bradbury se transformará em poucos minutos? O delineamento da escuridão visível que, posteriormente, gerará forma de conhecimento é irrepresentável. Os destroços de invisibilidades não consistem em objeto alcançável. Os fragmentos de poeiras de ferro pulverizadas são experiências em si mesmas. Apontam para a impossibilidade de autorretrato, desenho, fotografia. Nesse sentido, é elucidativo as palavras de Derrida acerca das ruínas:

La ruine [en tant que ruine transcendante] n'est pas devant nous, ce n'est ni un spectacle ni un objet d'amour. Elle est l'expérience même: ni le fragment abandonné mais encore monumental d'une totalité, ni seulement, comme le pensait

³²¹ BRADBURY, Ray. “The Fireman”. In: *Galaxy Science Fiction*, New York: NY: 1951, p.60.

³²² DERRIDA, Jacques. *Memoirs of the Blind: the self-portrait and other ruins*. Chicago: University of Chicago Press, 1993, p.123.

³²³ Ibidem, p.122.

Benjamin, un thème de la culture baroque. Ce n'est pas le thème, justement, cela ruine le thème, la position, la présentation ou la représentation de quoi que ce soit.³²⁴

Sendo aquilo que escapa, uma memória inacessível, prossegue Derrida acerca dos destroços, as ruínas seriam como um olho ou uma órbita ocular que permite a visão sem nada para exhibir; um *simulacre ruineux*.³²⁵ Para Derrida, diferentemente de Benjamin, é inerente aos destroços a pulsão destrutiva. Essa também é denominada de pulsão anarquívica. A imagem dos escombros, em contato com a realidade, inflama. A aparição daquilo que é conservado, deslocado, reapropriado, reanimado ,é também aquilo que é destruído. Nesse paradoxal arquivamento, acúmulo de restos, a poeira é sintoma da não existência em definitivo. O fogo e a combustão ao destruírem a forma física dos objetos e dos homens, conservam-os mediante o deslocamento do seu espaço e da sua origem. Deslocação proveniente de pulsão destrutiva e construtiva. Assim, tanto a poeira, como as brasas ou as cinzas, não estão mortas, não foram consumidas, tampouco são inertes. Manifestam-se como formas, sombras, fantasmas, espectros.

Em que consiste um espectro? Derrida assim o designa:

O espectro, como o seu nome indica, é a frequência de uma certa visibilidade. Mas a visibilidade do invisível. E a visibilidade, por essência, não se vê, por isso é que ela continua *epekeina tes ousias*, para além do fenômeno ou do ente. O espectro é também, entre outras coisas, o que se imagina, o que se acredita ver e que é projetado: sobre uma tela imaginária, aí onde não há nada para se ver. Nem mesmo a teal, às vezes, e uma tela sempre tem, no fundo, no fundo que ela é, uma estrutura de aparecimento-desaparecimento. Mas eis então que não se pode mais fechar os olhos, à espregueira do retorno. (...) Do outro lado do olho, efeito de viseira, ele nos olha antes mesmo que o vejamos ou que não vejamos simplesmente. Sentimo-nos observados, às vezes vigiados por ele, antes mesmo de qualquer aparecimento. Sobretudo, e eis aí o acontecimento, pois o espectro pertence ao acontecimento, ele nos vê por ocasião de uma

³²⁴ Ibidem, p. 123.

³²⁵ Ibidem, p. 72.

visita. Ele nos visita Uma visita atrás da outra, visto que ele volta para nos ver, e que *visitare*, frequentativo de *visere* (ver, examinar, contemplar) traduz bem a recorrência ou a reaparição, a frequência de uma visitação.³²⁶

Montag, ao vislumbrar o tombamento da cidade, em decorrência das bombas, usa a expressão ‘gotas de poeiras’ - decorrentes de sedimentos de concreto:

For another of those impossible instants the city stood, rebuilt and unrecognizable, taller than it had ever hoped or strived to be, taller than man had built it, erected at last in gouts of dust and sparkles of torn metal into a city not unlike a reversed avalanche, formed of flame and steel and stone, a door where a window ought to be, a top for a bottom, a side for a back, and then the city rolled over and fell.³²⁷

Símbolo da morte e da vida, de transformação entre um lugar que não é mais o que era e que pode vir a ser uma nova coisa a qualquer momento, o pó, nesta quarta ocorrência manifesta, em *The Fireman* (1951), encontra-se ligado à origem, à matéria e ao tempo. Na Bíblia, Gênesis 1,19, Deus, apoiado na poeira, cria o corpo do primeiro homem. O ser humano constitui-se de ciscos, de sujidades. É sua própria essência. Quando Deus amaldiçoou o homem por ter cometido o pecado original, lembra-lhe: “na verdade, você é pó e ao pó tornarás” (Gênesis 13, versículo 19). É a imprecação que afeta o corpo, a parte material do homem. Também o eco do que Deus declara a serpente, no versículo 14, Gênesis 14 – “Sobre o seu ventre você rastejará e comerá poeira todos os dias da sua vida”. O destino do ofídio e do homem estão entrelaçados, através da poeira, assim como a matéria-prima do corpo da criatura e das substâncias das palavras da maldição e também suas origens e seus fins. O homem, na maldição divina de Gênesis, está fadado à existência de trabalhar “com o suor da sua testa”. Seu destino de *homo faber* significa estar em uma relação utilitária e instrumental com o mundo. Esse fadário encontra-se em oposição ao inútil pó. No texto bíblico, Jó, primeiro, permanece chutando a poeira e aspergindo as cinzas sob a cabeça. Em um segundo estágio, se arrepende no pó e na cinza. Além disso, é possível inferir o pó, na narrativa bíblica, como

³²⁶ Idem, 1994, p. 138.

³²⁷ BRADBURY, Ray. “The Fireman”. In: *Galaxy Science Fiction*, New York: NY: 1951, p.59.

bênção. Deus bendiz a humanidade de Jacob, ligando-o agora com a fertilidade ao invés da morte, em Gênesis 28, versículo 14: “Seus descendentes serão como o pó da Terra, e se espalharão para o Oeste e para o Leste, para o Norte e para o Sul. Todos os povos da Terra serão abençoados por meio de você e da sua descendência.”

Este microcosmo, sempre variável em sua composição, ocupa espaços, objetos sólidos, líquidos e vaporosos. É condição fundamental da vida, assim como a escuridão que marca a fronteira entre o visível e o invisível. Amorfa, a poeira pode inserir-se na pele humana assim como permanecer nas profundezas do oceano. Está presente nas cinzas de erupções vulcânicas. Sua origem mais remota parece estar relacionada com as explosões de estrelas. Essa subjetividade vislumbra uma porta de entrada para o invisível, em algumas situações na sociedade, como por exemplo em *The Fireman* (1951), onde impera o controle social, a inovação tecnológica, a política higienista, que abomina a sujeira, o lixo, o excremento, a obscenidade, o baixo. Medida de possibilidade de visão pelo olho humano, na novela de Bradbury, o pó visível é varrido das ruas, dos prédios públicos, das residências, da superfície dos objetos. É regulado nas indústrias e nas sociedades; banido da consciência dos cidadãos, encarcerado em laboratórios, examinado por instrumentos científicos. O homem, então, se depara com uma percepção microscópica da realidade. A revolução do minúsculo, do infinitesimal, das nanopartículas é sustentada a partir da identificação, do diagnóstico e da cura de doenças virais e bacterianas.

Ao enfatizar a redefinição da poeira de inimigo da civilização sanitaria em objeto preciso do conhecimento científico e da manipulação tecnológica, Joseph Amato³²⁸ afirma que a história contemporânea produziu três paradoxos. Primeiro, ao mesmo tempo em que a revolução industrial gerou grande quantidade e diferentes espécies de pó, também permitiu que a sociedade o regulasse como até então nunca se tinha feito. Segundo, concomitantemente, a poeira foi varrida da visão e do contato. Especialistas realizaram descobertas de partículas menores do que o pó com ferramentas precisas. Embora a ciência e a tecnologia tenham ordenado reinos microscópicos, o pavor do invisível permanece e gera preocupação. Os fantasmas são substituídos pelas ameaças extraterrestres, pela queda de meteoritos. Ou seja: descobertas contemporâneas induzem a novas fobias. Em *The*

³²⁸ AMATO, Joseph A. *A history of the small and invisible dust*. EUA: University of California Press, 2001.

Fireman (1951), o medo dos germes foi suplantado pelo temor da bomba atômica, da radioatividade:

Jet-bombers were crossing the sky over their house. Those quick gasps in heavens, as if a running giant had drawn his breath. Those sharp, almost quiet whistles, here and gone in so much less than an instant that one almost believed one had heard nothing. And seeing nothing in the sky, if you did look, was worse than seeing something. There was a feeling as if a great invisible fan was whirring blade after hostile blade across the stars, with giant murmurs and no motion, perhaps only a faint trembling of starlight. All night, every night of their lives, they had heard those jet sounds and seen nothing, until, like the tick of a clock or a time-bomb, it had come to be unnoticed, for it was the sound of today and the sound of today dying, the Cheyne-Stokes respiration of civilization.³²⁹

Desde a Segunda Guerra Mundial, afigura-se algo da ordem do impensável, e, portanto, indizível: o trauma relativo à ameaça de o ser humano ser capaz de explodir o mundo, por um único ato de apertar os botões das bombas nucleares. Perante o fim dos tempos, Montag e a sua ânsia de destruição tanática deseja começar de novo, porém, sem novos custos. Esta civilização que, desde o período da Idade Média insistiu em controlar coisas pequenas e invisíveis, agora monitora células humanas, incluindo partículas ínfimas expelidas pelo aparelho respiratório. Montag, ao iniciar sua fuga, é alertado pelo professor Faber de que “(...) particles of his breathing might remain in an electronically detectable invisible cloud for hours after he had passed on.”³³⁰ O ar expelido por Montag, constituído por poeira, gotículas de água, gases e micro organismos é rastreado por horas. Além da supremacia da visão - ver antes de a mão tocar -, o sentido do olfato é manipulado. O monitoramento vai além da observação, da visibilidade - aquilo que não pode ser visto pelos olhos, apalpado pelas mãos, sentido pelas narinas. Pelo menos, por seres humanos e mortais. Em outras palavras, identifica-se, na precaução a ser tomada por Montag, uma demarcação da invisibilidade.

A menção à poeira remete à palavra *dirty* – poeirento, enlameado, torpe, obscuro, sórdido, vil, baixo, sombrio, escuro, turvo, maculado.

³²⁹ BRADBURY, Ray. “The Fireman”. In: *Galaxy Science Fiction*, New York: NY: 1951, p.27

³³⁰ Ibidem, p.50.

Ambos léxicos, em suas significações culturais constituídas, definem experiências humanas em suas origens, o eterno ciclo da vida, além de serem detritos associados à degeneração e à putrefação. Embora haja esta proximidade, por outro lado e, diferentemente, *dirty* designa uma relação comprometedora em oposição à outra associação feita ao pó – evocação da terra, da sua essência, ou seja, uma nostalgia. Rousseau acreditava que a civilização e a sociedade corrompe o homem e, por isso, é necessário retornar à natureza, à terra que consiste em seu estado primitivo, originário da humanidade. Em *The Fireman* (1951), a evasão de Montag e dos homens-livros configura-se como cura espiritual. A remissão significa negar a materialização do sonho medieval de Leonardo da Vinci: produtos completamente livres de poeira. O artista valoriza a observação, a investigação, a dissecação em detrimento da percepção. Vinci, em suas anotações nos cadernos anatômicos, enfatiza a importância de se estabelecer regras, fornecer informações a respeito do funcionamento e das razões. Esta precisão distancia-se da imprevisibilidade da sujeira, da escuridão, do contágio das doenças.

Em *Crime e Castigo*, Raskolnikov, o intelectual e assassino, ao confessar seu crime à Sônia, escuta o seguinte conselho:

Agora mesmo, neste mesmo instante, irás ter a uma encruzilhada, ajoelhar-te-ás, beijarás primeiro a terra que manchaste, e depois ajoelhar-te-ás perante todo o mundo, perante os quatro pontos cardeais, e dirás para toda a gente, em voz alta: ‘Eu matei!’³³¹

Se a redenção para Raskolnikov ocorre através do amor da ingênua Sônia e da religião, a suposta remissão de Montag poderia ser vista nestes dois eventos a seguir. Primeiro, Granger aconselha Montag a colocar roupas sujas do professor na mala para usá-las na fuga, assim que atravessar o rio, em direção aos homens-livros, para não ser identificado pelo sabujo: “One more thing. A suitcase, Get it, fill it with your dirty laundry, an old suit, the dirtier the better, denim pants maybe, a shirt, some old sneakers and socks.”³³² A bagagem é selada com fita adesiva. Em seguida, banhada com conhaque. O segundo momento será no desfecho da novela. Montag reúne-se aos homens-livros: “He let himself stand forth and then he walked tiredly toward the fire, peering at the men and their dirty clothing.”³³³ Roupas sujas e conhaque são os

³³¹ DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Crime e Castigo*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2001, p.455.

³³² BRADBURY, Ray. “The Fireman”. In: *Galaxy Science Fiction*, New York: NY: 1951, p.49.

³³³ Ibidem, p. 51.

elementos que possibilitam o rito de passagem. É preciso retirar as roupas do bombeiro censor e vestir o vestuário de professor. A sujeira consiste em camada, cobertura, aquilo que oculta. Indica deterioração das coisas pelo tempo. Está associada ao asco, ao nojo, à doença, à aparição incerta. A vida se expandindo, em seu curso...

2.5 - RUÍNAS

Take me disappearing ' through the smoke rings
of my mind,
Down the foggy ruins of time, far past the Frozen
leaves,
The haunted, frightened trees, out to the windy
beach,
Far from the twisted reach of crazy sorrow.
Bob Dylan

Em uma época de destruições maciças, em um período de grande capacidade de aniquilação, enfatiza Marc Augé,³³⁴ as ruínas desaparecerão tanto como realidade quanto como conceito. Os escombros seriam inconcebíveis, na atualidade, prossegue Augé em algumas páginas adiante, pois as construções da modernidade não são feitas para envelhecerem e, sim, para a existência de um eterno presente, de uma ausência de futuro. Paradoxalmente, a série *Save Manhattan 01* (2004), do artista plástico Mounir Fatmi, contraria a hipótese de Augé. Esse monumento do efêmero foi construído a partir de livros escritos no auge da tragédia de 11 de setembro, nos Estados Unidos, dispostos sobre uma mesa. A exceção em relação à temática dos livros eleitos, pelo artista, são dois exemplares do Alcorão. As sombras dos volumes refletem o horizonte de Manhattan, antes de 11 de setembro. Especificamente, os dois exemplares do Alcorão recriam a imagem espectral das Torres Gêmeas. A memória inconsolável do símbolo do capitalismo encontra-se na fixidez da parede. As torres são aproximadas ao terrorismo, denunciando tanto o falso achegamento entre Islã e terrorismo quanto a midiaticização do episódio. Os livros e suas sombras refletem a intolerância e o medo do outro desconhecido. Porém, essas sombras são fixas e podem ser removidas com a interrupção das luzes. Espectros entre dois lugares, as sombras da série 2004, de Mounir Fatmi, projetam dogmas do capitalismo americano e do Islã, repetem ao

³³⁴ AUGÉ, Marc. *Le temps des ruines*. Paris: Éditions Galilée, 2003.

infinito formas preconcebidas. No entanto, essas imagens podem ser reformuladas, re apreendidas pelo olhar. Algo sempre escapa. O ato de ver, para Didi-Huberman³³⁵, não consiste em ação de uma máquina de perceber o real como constituição de evidências tautológicas. Dar a ver:

[...] é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta. Todo olho traz consigo névoa, além das informações de que poderia num certo momento julgar-se o detentor.³³⁶

A partir do olhar desassossegado, é possível transpor a névoa, a revelar aparições incertas como a obra de Fatmi. Pode-se, também, deduzir que a passagem do tempo não evoca mais Persépolis, Cartago e Roma e, sim, Guernica, Dresden, Berlim, Hiroshima. Homens, mulheres e crianças morrem, tornam-se pó no tempo do relâmpago. Esses e outros desastres executados pelos próprios homens produzem imagens oriundas da queima violenta e extrema - o *flash* da bomba atômica que destrói vidas. A imagem sucede quando a vida se esvai. Aquela consiste em vestígios, evidências de desastre e traços de revelação. A imagem seria como o Apocalipse - entre a destruição e o nascimento súbito. As ruínas permanecem. Porém, a sua materialidade é distinta. A arquitetura - espelho da sociedade - é frágil. As imagens aproximam-se das ruínas modernas, pois são fragmentadas, lacunares.

Se o mundo está saturado de imagens visíveis, como as fogueiras consumindo livros, essas não são necessariamente vistas, pois consistem em presenças latentes. Em *Les histoire(s) du cinéma* (1988), de Jean Luc Godard, o espectador revê grande quantidade de imagens cujos movimentos indicam a decomposição desse material fílmico - ruínas de imagens do início do século XX. Essa compilação situa-se na contramão do totalitarismo do documentário. Ao reorganizar o material fílmico, a fim de reestruturá-lo, Godard subverte o autoritarismo da coletânea, proporcionando uma viagem pelo tempo. Os dados históricos são ignorados: datas, lugares, origens das imagens. O espectador é confrontado com a narrativa histórica do seu tempo a qual lhe é dada para ver. Imagens espectrais exibem a encenação da realidade para a

³³⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

³³⁶ Ibidem, p. 77.

câmara, mas também o que lhe escapa, o “fluxo da vida”³³⁷ que Kracauer mencionou.

Próximo a esta direção, Deleuze aponta as razões que, após a Segunda Guerra Mundial, implicaram na crise da imagem-ação:

[...] a guerra e seus desdobramentos, a vacilação do ‘sonho americano’ sob todos os seus aspectos, a nova consciência das minorias, a ascensão e a inflação das imagens tanto no mundo exterior como na mente das pessoas, a influência sobre o cinema dos novos modos de narrativa experimentados pela literatura, a crise de Hollywood e dos gêneros antigos...³³⁸

Devido a esses fatores, os cineastas italianos herdaram uma dispersiva e lacunar realidade. Em Roma, *Cidade Aberta* (1945), depararam com a ausência de “linha de universo que prolongue e junte os acontecimentos do *Ladrão de Bicicletas* (1948)”, além da errância exemplificada em *Os Boas-Vidas* (1953), de Fellini, da proliferação de clichês (Paisà, Viaggio) como os complôs da máfia nos filmes de Rossellini. Adquiriram “uma consciência intuitiva da nova imagem que estava nascendo”, da necessidade de “recomeçar de zero”.³³⁹ A instabilidade urbana - ruínas - assim como o deserto, desconectam o homem e o espaço. Como consequência, é instaurada uma incapacidade de agir. A percepção torna-se automática.

Benjamin associará o conceito de história à imagem alegórica das ruínas:

A fisionomia alegórica da história natural, que o drama barroco coloca em cena, está realmente

³³⁷ Segundo Siegfried Kracauer, através das imagens do filme, mais do que pelas imagens de outras artes, se alcançam os objetos e as ocorrências que designam o fluxo da vida material. A película funcionaria como extensão do mundo cotidiano virtual. Porém, excessiva no sentido de possibilitar a visão do despercebido no cotidiano real. Ao expor problemas estéticos sob a ótica da vida do dia a dia, Kracauer acredita que o filme não se constitui em reflexo fiel da sociedade e, sim, apenas como fragmento da realidade. Isso significa um tensionamento entre possibilidade onírica e senso de realidade que, por sua vez, possibilita uma valorização da realidade concreta. E, portanto, uma reconfiguração da experiência cotidiana, assim como das relações sociais e políticas.

KRACAUER, Siegfried. *Theory of film: the redemption of physical reality*. Princeton: Princeton University Press, 1997.

Gostaria de constar o meu agradecimento ao professor Dr. Carlos Eduardo Schmidt Capela pelas aulas, como ouvinte, no curso “Siegfried Kracauer: história, cultura e barbárie”, no segundo semestre de 2013.

³³⁸ DELEUZE, Gilles. *A imagem - movimento*. Tradução de Stella Senra. São Paulo: Ed.Brasiiliense, 2011, p.241.

³³⁹ Ibidem, p.260.

presente sob a forma de ruína. (...) O que jaz em ruínas, o fragmento altamente significativo, a ruína: é esta a mais nobre matéria da criação barroca. (...) Pois a visão acabada desse 'novo' era ruína.³⁴⁰

Atrelando as ideias benjaminianas à narrativa de *The Fireman* (1951), o narrador em terceira pessoa, após Montag consumir com as labaredas de querosene sua própria morada, perante as forças de destruição, narra seu testemunho das ruínas que sobrevivem:

The house fell into red ruin. It bedded itself down to sleepy pink ashes and a smoke pall hung over it, rising straight to the sky. It was ten minutes after one in the morning. The crowd drew back into their houses; the fun was over.³⁴¹

Esses escombros recentes de cor encarnada serão o que no futuro não se poderá mais vislumbrar na sua totalidade. As ruínas possibilitam a transmissão de fragmentos da história através da sobrevivência de cinzas e fumaças, em outro tempo e espaço. Uma possibilidade de abertura ao que está ausente e não retorna. Algo entre o passado e o futuro que o cão mecânico não alcançará. “The Electric Hound shot forward to the smoking ruins, the man running after it.”³⁴² Além disso, é preciso recordar que essa sociedade do futuro foi destruída pela guerra. O ensaio de estética das ruínas de Georg Simmel, que influenciou tanto Benjamin quanto Kracauer, trabalha com a hipótese de combate entre a obra da natureza e a do homem. A marca humana viria perturbar o ritmo da erosão natural. Escrito antes da Primeira Guerra Mundial, o texto com a suposição de Simmel que, então, desenrolava-se como um evento marginal, iria se tornar o indício da destruição maciça do século XX, incluindo o desfecho apocalíptico em *The Fireman* (1951).

Mais do que de imagens de monumentos em ruínas, a narrativa de Bradbury concentra-se nos sinais da transição da guerra para os bombardeios finais e a solução final. Passado e presente, antigo e moderno, o arcaico e o novo convivem nos escombros vislumbrados por Montag, de longe. Impotente, arruinado, perseguido pelo cão mecânico, pelo helicóptero da polícia, só lhe resta fugir. Até porque já havia destruído a sua própria moradia em um misto de ira e alívio, assassinado

³⁴⁰ BENJAMIN, Walter. Tradução de João Barrento. *Origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2013, p.189-90.

³⁴¹ BRADBURY, Ray. “The Fireman”. New York; NY: *Ballantine Books*, 1953, p. 40.

³⁴² *Ibidem*, p. 48.

o chefe dos bombeiros, exterminado o cão mecânico. Além disso, sua esposa o denunciou e o abandonou em seguida. Sua paixão por uma adolescente havia findado com o seu atropelamento por um veículo. Restou-lhe o *Livro de Jó*. A promessa de que: “I’m doing more than that,” he said. “I’m going to start to kill people and rave, and buy books!”³⁴³ Se os Estados Unidos, durante a Segunda Guerra Mundial, surge como esperança e uma nova potência para países como a Itália e a Alemanha fascista, em *The Fireman* (1951), este sistema está em colapso. Isso seria suficiente para afirmar que as construções modernas na novela de 1951 de Bradbury não estabelecem um futuro?

Sem desviar os olhos do presente, a experimentação da guardiã da biblioteca aponta outra forma de intervir na vida que não seja a instrumentalização para a extração de trabalho útil, hierarquizado. Seu corpo físico consiste no próprio carneiro imolado, ao invés dela ofertar o cordeiro, o outro, em sacrifício. Há algo de cruel nesta passagem, pois esbarra com o que é o real da carne e toca algo que a palavra não avistou. Imergir na crueldade, não uma atrocidade exterior, mas o avesso disso: truculência interna. Precipita-se um retorno às tentativas de conexão ao imaginário e à subjetividade. É preciso encontrar a passagem a qualquer custo. No caso dessa velha senhora, as fumaças, as cinzas e o pó consistem nesta aproximação. Se faz necessário provocar, edificar acessos, atravessar o muro das imposições do *status quo*. Montag precipita-se como outro corpo e objeto desejante, perfurado pela fumaça da mulher e dos seus livros – objeto de desejo e efêmero. Os fluxos desejantes atravessam a sala, assoberbam o cômodo, a decrepita casa. Cortinas de vapores resultantes de um corpo em chamas diante do objeto que se tornará ausência. Se o rastro de querosene serve como um véu ao chefe dos bombeiros Leahy, para Montag consiste em símbolo do desejo que se abre, provoca rupturas, fendas em sua própria constituição física. A sua fragmentação como memória coletiva restitui a liberdade através da construção da corporeidade, ou seja, um modo de ser corpo fluído. A corpulência da proprietária da biblioteca proporciona um espetáculo: o arrebatamento nos confins de si mesma como forma de resistência às imposições das estruturas de poder, como consagração da anarquia. Edificando, assim, sentidos. Substitui a centralidade da palavra pela materialização visual de outra forma de expressão: o corpo sonoro, a carcaça velha com mau cheiro. Não as letras imóveis dos livros acariciados pela mulher, mas livres ações de uma carcaça atravessada por multiplicidades, subjetividades. Esta cena não é

³⁴³ Ibidem, p. 45.

produzida pelo discurso verbal e, sim, por sons, gestos, gritos e fogo: elementos que se constituem como manifestação de uma linguagem sem representação. Entre o tempo e o espaço dos olhos e do nariz, Montag é atravessado por um fluxo, um devir do qual não sai ileso:

“You weren't there, you didn't see,” he said.

“There must be something in books, whole worlds we don't dream about, to make a woman stay in a burning house. There must be something fine there. You don't stay and burn for nothing.”

“She was simple-minded.”

“She was as rational as you or I, more so, and we burned her.”³⁴⁴

A constatação da esposa de Montag de que a mulher é demente convoca Artaud, em “Van Gogh: o suicidado da sociedade”, o qual imputa à sociedade e aos psiquiatras a responsabilidade do óbito de Van Gogh. De certa maneira, o matariam também, pois o dramaturgo é encontrado falecido, aos pés da sua cama, apertando nas mãos um sapato, no quarto do hospital psiquiátrico no qual estava internado, após ser diagnosticado com câncer nos intestinos. A loucura que a sociedade necessita diagnosticar (através da psiquiatria) estava menos interessada na orelha arrancada do que no interior da tela do pintor:

Não, Van Gogh não estava louco, mas suas pinturas eram fogos gregueses, bombas atômicas cujo ângulo de visão, ao lado de todas as outras pinturas que grassavam nesta época, teria sido capaz de perturbar gravemente o conformismo de larvar da burguesia. Segundo Império e dos esbirros de Thiers, Gambetta, Félix Faure, bem como os de Napoleão III. (...) Diante da lucidez de Van Gogh que trabalha, a psiquiatria não passa de um reduto de gorilas, eles próprios obcecados e perseguidos e que não têm, para aliviar os mais apavorantes estados de angústia e de sufocação humanas, senão uma ridícula terminologia, digno produto de seus cérebros tarados.³⁴⁵

O impulso de rebelião de Van Gogh, consequência da sua lucidez, permite-lhe vislumbrar além e aquém do que os seus contemporâneos percebiam. Tanto o demente quanto o pródigo seriam

³⁴⁴ Ibidem, p.17.

³⁴⁵ ARTAUD, Antonin. *Linguagem e vida*. Tradução de Ferreira Gullar. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 258.

mal aceitos por contrastar com a normalidade convencional. A forma de livrar-se deles consiste em exilá-los em hospitais psiquiátricos para o extermínio dos “fogos gregueses”. O desvairado é vítima e portador de sabedoria subversiva que não pode ser colonizada. Sontag aproxima Artaud, Marquês de Sade e Wilhelm Reich, encarcerados em hospitais psiquiátricos, porque:

[...] estavam gritando, porque estavam fora do controle; autores imoderados, atormentados e estridentes que repetiam-se interminavelmente, que valem a pena ser citados e lidos em algumas partes, mas que esmagam e exaurem se lidos em grandes quantidades.³⁴⁶

O eco da voz de Artaud indaga: o suicídio é a solução?³⁴⁷

Se eu me mato, não será para me destruir, mas para me reconstituir, o suicídio não será para mim senão um meio de me reconquistar violentamente, de irromper brutalmente em meu ser, de antecipar o avanço incerto de Deus. Pelo suicídio, eu reintroduzo meu desígnio da natureza, eu dou pela primeira vez às coisas a forma da minha vontade. Eu me livro deste condicionamento de meus órgãos tão mal ajustados com meu eu e a vida não é mais para mim acaso absurdo onde eu penso aquilo que me dão a pensar.³⁴⁸

A loucura, em *The Fireman* (1951), poderia ser vista como a ruína de certas condutas exigidas pelos censores. Assim, Clarisse é taxada de anormal porque conversa com estranhos; questiona o motivo dos colegas da sua faixa etária dirigirem automóveis em alta velocidade, agredirem uns aos outros e conversarem sobre marcas de produtos. Além destas razões, não tem o hábito de assistir televisão. “Well, I've got to go see my psychiatrist. My teachers are sending me to him. He's trying to make me normal.”³⁴⁹ Os personagens cunhados de loucos são os cidadãos que ainda insistem em caminhar pelas ruas e ler livros. A Sra. Masterson, amiga de Mildred, afirma que o marido faleceu na

³⁴⁶ SONTAG, Susan. “Abordando Artaud.” In: *Sob o Signo de Saturno*. Tradução de Ana Maria Capovilla e Albino. Porto Alegre: L&PM, 1973, p.57.

³⁴⁷ Indagação de Artaud no documentário intitulado “Antonin Artaud”. In: <https://www.youtube.com/watch?v=yduqMJvFL0>

³⁴⁸ ARTAUD, Antonin. *Linguagem e vida*. Tradução de Ferreira Gullar. São Paulo: Perspectiva, 2011, p.249.

³⁴⁹ BRADBURY, Ray. “The fireman”. In: *Galaxy Science Fiction*. New York; NY, vol. 1, n° 5, February 1951, p. 13.

guerra, em combate. Porém, Montag a desmente: “Go home and think of your first husband, Mrs. Masterson, in the insane asylum, and of Mr. Phelps jumping off a building!”³⁵⁰, grita o bombeiro para as amigas de Mildred, após ler “Its title is Dover Beach”, de Matthew Arnold. Embora os dementes estejam próximos daquele indivíduo que questiona o seu tempo, não se identifica nesta ficção o deslizamento da linguagem característico do esquizofrênico que transita de um código a outro, embaralhando-os. Montag, Clarisse, Faber, os homens-livros são comportados na transcendência. A novela limita-se a representar a loucura e, assim, inutiliza seus riscos, esconjura seus demônios, ao invés de experienciá-la. O que a obra aponta é o caráter marginal e subversivo da literatura, com sua linguagem transgressiva, autorreferencial que ultrapassa os limites demarcados pela cultura. Nas palavras do capitão dos bombeiros Leahy: “You always fear an unfamiliar thing (...) You must understand our civilization is so vast that we can't have our minorities upset and stirred. People must be contented. Books bother them.”³⁵¹

A recusa da velha guardiã do acervo em ser internada no hospital psiquiátrico, em *The Fireman* (1951), desenha uma escolha ética, “preferiria não o fazer”, que não é negativa nem afirmativa, mas evasiva. Sua resistência passiva dissemina através de vestígios, sem finalidade extrínseca. Em passagens transitórias, essas ruínas não consistem em sujeitos ou objetos. Poder-se-ia indagar para onde vão esses restos. Para Leahy e os bombeiros, isto é coisa do pretérito. Essa pergunta é semelhante ao que Blanchot ruma acerca do desaparecimento da literatura. Ela:

[...] vai em direção a ela mesma, em direção a sua essência, que é o desaparecimento. (...) tirando proveito da história a que ela se antecipa, interroga a si mesma e indica, certamente não uma resposta, mas o sentido mais profundo, mais essencial da questão própria que ela detém. (...) é antes aquilo que não se descobre, não se verifica e não se justifica jamais diretamente, aquilo de que só nos aproximamos desviando-nos, que só se capta indo para além dela, por uma busca que não deve preocupar-se com a literatura, com o que ela é “essencialmente”, mas que se preocupa, pelo

³⁵⁰ BRADBURY, Ray. “The Fireman”. In: *Galaxy Science Fiction*, New York: NY:1951, p. 36.

³⁵¹ Ibidem, p. 20.

contrário, com reduzi-la, neutralizá-la ou, mais exatamente, com descer, por um movimento que finalmente lhe escapa e a negligência, até um ponto em que apenas a neutralidade impessoal parece falar.³⁵²

Assim, a resposta estaria apenas na própria obra, na singularidade do evento, no seu movimento intrínseco. Seria um vir a ser. Algo que escapa. Aquilo que está aquém. Espécie de nevoeiro. No meio da fumaça, não é possível decidir se se está de um lado ou de outro nem alcançar nitidez de visão. Como ruína, a fumaça está relacionada à transcendência, às catástrofes naturais - como irrupção vulcânica; as tragédias arquitetadas pelos homens - como a de 11 de setembro; e às manifestações cotidianas - incêndios, poluição, demolições e baforadas de cigarros.

2.6 - FUMAÇAS

Diferentemente da poeira (que se constitui como obra passiva do tempo, dirá Didi-Huberman³⁵³), a fumaça caracteriza-se como criação ativa das chamas. Móvel, informe, carrega consigo as formas em suas andanças. Dinâmica, encontra-se em formação e deformação. Define espaços em movimento. Produz metamorfoses. Instável, sem contornos ou consistência, a fumaça apaga objetos, indivíduos, assimilando os elementos do que foi extinto em sua própria substância. O lugar é absorvido, embalado pela dormência. Veronique Mauron, ao comentar a reflexão de Didi-Huberman acerca da obra de Parmigiani, sinaliza a fumaça da seguinte maneira:

[...] elle les disperse dans les airs, les propulse dans les moindres interstices du lieu. Substance vaporisée, la fumée est, dans un premier mouvement, la part aérienne du feu. Elle capture et réfléchit les flammes, les prolonge au-delà d'elles-mêmes. Elle transforme le feu en un condensé de lumière opaque, une "obscur clarté", comme le dirait Corneille. (...) la fumée possède le pouvoir de générer des images. Cette force du hasard confine à une sorte de magie naturelle qui

³⁵² BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2013, p. 285; 290-91;

³⁵³ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Génie du non-lieu: air, poussière, empreinte, hantise*. France: Les Éditions De Minuit, 2013, p. 9-27.

œuvre au gré de la Fortune. La fumée engendre des *mirabilia*, images merveilleuses et des images achéropoïètes, non faites de mains humaines.³⁵⁴

A jactância e sua potência de transformação, em *The Fireman* (1951), é produzida incessantemente através da incineração de livros e do hábito de fumar cigarros e charutos. Ironicamente, nesta sociedade ainda não há controle social ao tabaco. A partir do contraponto entre o açúcar e o fumo, construído por Fernando Ortiz (1983)³⁵⁵, é possível designar significações do tabaco associadas à liberdade, ao atrevimento, à resistência, à rebeldia:

La caña de azúcar y el tabaco son todo contraste. Diríase que una rivalidad las anima y las separa desde sus cunas. Una es planta gramínea y otro es planta solanácea. La una brota de retoño, el otro de simiente; aquélla de grandes trozos de tallo con nudos que se enraízan y éste de minúsculas semillas que germinan. La una tiene su riqueza en el tallo y no en sus hojas, que se arrojan; el otro vale por su follaje, no por su tallo, que se desprecia. La caña de azúcar vive en el campo largos años, la mata de tabaco sólo breves meses. Aquélla busca la luz, éste la sombra; día y noche, sol y luna. Aquélla ama la lluvia caída del cielo; éste el ardor nacido de la tierra. A los canutos de la caña se les saca el zumo para el provecho; a las hojas del tabaco se les seca el jugo, porque estorba. El azúcar llega a su destino humano por el agua que lo derrite, hecho un jarabe; el tabaco llega a él por el fuego que lo volatiliza, convertido en humo. Blanca es la una, moreno es el otro. Dulce y sin olor es el azúcar; amargo y con aroma es el tabaco. ¡Contraste siempre! Alimento y veneno, despertar y adormecer, energía y ensueño, placer de la carne y deleite del espíritu, sensualidad e ideación, apetito que satisface e ilusión que se esfuma, calorías de vida y humaredas de fantasía, indistinción vulgarota y anónima desde la cuna e individualidad

³⁵⁴ MAURON, Véronique. “La bibliothèque en feu : naissance des images Installation picturale de Claudio Parmiggiani à Montpellier.” In: <http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/bibliafin/mauron.html> Acessado em 24 novembro 2016.

³⁵⁵ ORTIZ, Fernando. *El contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Cuba: Editorial De Ciencias Sociales, La Habana, 1983.

aristocrática y de marca en todo el mundo, medicina y magia, realidad y engaño, virtud y vicio. El azúcar es ella; el tabaco es él... La caña fue obra de los dioses, el tabaco lo fue los demonios; ella es hija de Apolo, él es engendro de Proserpina...³⁵⁶

Ademais, Ortiz, como enfatiza Andrade³⁵⁷, destaca as qualidades do tabaco nativo em detrimento das do açúcar transplantado. Além disso, resgata os elos entre:

[...] o enrolar planta, o ato de fumar e o ato de ler, redescrivendo as maneiras físicas de seus hábitos (mascar, cheirar, fumar, folhear) derivando as variedades maiores e menores e diferenciando-as segundo etnia, classe, religião, sexualidade etc. através de seus instrumentos: nos cachimbos, nos charutos, nas cigarrilhas, nos cigarros.³⁵⁸

Se ainda é permitida aos cidadãos, na narrativa de Bradbury, a audácia sonhadora das chamas dos cigarros industrializados e apressados, consumidas aos moldes de um rito expiatório, apenas Leahy, chefe dos bombeiros, tabaqueia charutos:

Leahy blew a great fiery cloud of cigar smoke from his thin mouth. He idled back. (...) He carried an eternal match with him at times in a little case which said, Guaranteed: 'One Million Cigarettes Can Be Lit with this Match', and kept striking this abstractedly against its case as he talked. (...) He struck the match and looked at the flame d'blew it out. (...) Leahy blew a cumulus of cigar smoke at the ceiling. 'We've been wondering about you.' Leahy put a cigar in his mouth. (...) 'Ah', said Leahy, leaning forward in the clouds of smoke to finish. (...) Near the ceiling, smoke from Leahy's cigar still lingered³⁵⁹.

O charuto de Leahy funda um tempo e um espaço que implicam em uma duração maior de convivência com a fumaça e de impacto maior do que o cigarro. Seu consumo demanda cuidado para manter as

³⁵⁶ Ibidem, p. 4.

³⁵⁷ ANDRADE, Ana Luisa. "Açúcar, poeira, pólvora, poesia". In: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea: Literatura e Exclusão*. Distrito Federal, n.21, julho/dezembro de 2004, p. 9-31.

³⁵⁸ Ibidem, p. 14.

³⁵⁹ BRADBURY, Ray. "The Fireman". In: *Galaxy Science Fiction*. New York: NY, 1951, p. 6; 7; 18; 20; 23; 35.

chamas acesas assim como as folhas de um livro precisam ser continuamente manuseadas. Nessa liturgia de iniciação em direção ao invisível, o charuto, aos moldes da literatura (como intermediário) acende, ilumina, inflama os espíritos. O chefe dos bombeiros incinera o tempo, sem produzir nada de utilitário, apenas fumaça, cinza, pó.

A experiência do embriagamento estaria próxima do momento em que se queima o tabaco, segundo Derrida:

‘Il est l'heure de s'enivrer! Pour n'être pas les esclaves martyrisés du Temps, enivrez-vous sans cesse! De vin, de poésie ou de vertu, à votre guise.’ L'ivresse donne le temps, mais en assurant ‘le salut contre Je Temps’. Donner le temps reviendrait ainsi à l'annuler. Le temps donné est un temps repris. Donner le temps, c'est prendre le temps, et le reprendre tout entier, ne laissant, par exemple à Madame de Maintenon, que le temps de soupirer après le reste. Quatre fois le temps, temps contre temps, avec la fumée, l'argent, les femmes et l'ivresse, tel serait le sujet.³⁶⁰

Além disso, o fumo consiste em:

(...) un symbole de ce symbolique, autrement dit de l'engagement, de la foi jurée ou de l'alliance qui engage les deux parties quand, se partageant les deux tessons du symbolon, elles doivent donner, échanger et s'obliger l'une l'autre. Le tabac symbolise le symbolique: il semble consister à la fois en une consommation (ingestion) et une dépense purement somptuaire dont il ne reste rien de naturel¹. Mais qu'il n'en reste rien de naturel ne signifie pas, au contraire, qu'il ne reste rien de symbolique. L'annihilation des restes, les cendres peuvent parfois en témoigner, rappelle un pacte et fait acte de mémoire. On n'est jamais sûr qu'elle ne participe pas de l'offrande et du sacrifice.³⁶¹

O charuto de Leahy, com seu tempo sem tempo da fumaça, como um modo de opor-se ao tempo do capital, do tempo utilitário, “time is money”, nada mais é do que um placebo. No entanto, a lentidão, a ociosidade, o devaneio do cachimbo não condizem com o novo sentido de tempo instaurado pelos cigarros industrializados,

³⁶⁰ DERRIDA, Jacques. *Donner le temps*. Paris: Éditions Galilée, 1991, p. 136.

³⁶¹ Ibidem, p. 143-44.

mesmo que ambos estejam ligados à produção não utilitarista. Não há mais tempo para se perder no manuseio daquele objeto em desuso. O desejo utilitarista da lógica econômica, em *The Fireman* (1951), ainda permite, além do charuto (restrito à elite), o cigarro aos demais cidadãos. Tanto é que Leahy oferece cigarro a Montag, mas não charuto:

‘Not smoking, Montag?’

‘I’ve a cigaret cough.’

And then, of course, the smoke reminded him of old men and old women screaming and falling into wild cinders, and it was not good any more to hold fire in your hand.³⁶²

O tabaco disponibilizado é mais industrial do que o do cachimbo, além de ser misturado com outros ingredientes. Ademais, a brasa do cigarro aos moldes do cano da arma de fogo, apontaria para o outro (o próprio Montag, Leahy, objetos, visibilidade). A boca do cachimbo visa à invisibilidade do firmamento. O marido de Mildred não se interessa em produzir pequenas emanações. A fumaça que Montag almeja é a jactância proveniente da incineração de livros com o seu lança-chamas. Montag não quer vislumbrar fantasmas, do outro lado do olho. Sente-se vigiado. Volta as costas aos espectros de homens e mulheres gritando. Amedronta-se, inflige medo no outro como reação ao pânico de aceitar a herança totalitária de seu tempo. Está aterrorizado pela assombração da violência, assombração da brutalidade do outro e por sua própria assombração como assombração do outro. O sintoma de Montag anuncia de maneira performativa o que se encontra perante ele próprio e o que carrega consigo. Seria a experiência do amedrontar-se de Marx e do Marxismo. A respeito da revolução contra revolução, Derrida dirá:

Não há nada de ‘revisionista’ em interpretar a gênese dos totalitarismos como reações recíprocas ao medo do fantasma que o comunismo inspirou desde o século passado, ao terror que inspirou a seus adversários, mas que ele voltou para si mesmo e experimentou suficientemente em si mesmo para precipitar a realização monstruosa, a

³⁶² BRADBURY, Ray. “The Fireman”. In: *Galaxy Science Fiction*. New York: NY, 1951, p. 37

efetuação mágica, a incorporação animista de uma escatologia emancipatória que deveria ter respeitado a promessa, o ser promessa de uma promessa (...)³⁶³

A experiência através de uma memória involuntária estimulada pelo tabaco não é recusada pelas amigas de Mildred que passam o dia assistindo televisão. Equivalente à prática de culto religioso, os nervosos cigarros destas telespectadoras estabelecem ligação entre mundos: a folha terrena e a fumaça divina, a travessia do mágico ao melancólico, do culto aos deuses às recordações da vida moderna, às atrocidades da guerra iminente. A efemeridade dos vapores do tabaco resulta em resíduos do fogo primitivo. Ou apenas hedonismo. Ambas as mulheres associam o ato de fumar com outras atividades: “The women all lit cigarettes nervously, twisting their red mouths. (...) She [Mrs. Masterson] got to her feet and mashed out her cigaret”.³⁶⁴

Os cigarros são compartilhados, não apenas pelos bombeiros e telespectadores, mas também pelos dissidentes que ainda teimam em perambular pelas ruas. “The innocent man stood watching the crowd come on. In his hand was a cigaret, half smoked”.³⁶⁵ A fumaça, o cheiro do tabaco, os gestos do fumar consistem em possibilidades de sensações vagas e flutuantes. As formas que a fumaça vai delineando, sem uma figura definida e definitiva, produzem distração dos sentidos externos, favorecendo o jogo interior da mente com os objetos que a ocupam. O uso do tabaco, de modo geral, mas não absoluto, na narrativa de Bradbury, aproxima-se de uma atividade individualista – diferentemente do cachimbo de Leahy -, venenoso, dependente. Nesta trajetória do tabaco, o cigarro tornou-se a forma mais condizente para ser queimada e produzir cinzas - inúteis para a lógica capitalista. Em trajetória semelhante e em sintonia com o tempo fragmentado da modernidade, as revistas, mais do que os livros, tornam-se atraentes. Tanto é que, em *The Fireman* (1951), ainda é permitido ler revistas. Nas palavras do chefe dos bombeiros, Leahy:

Intelligent writers gave up in disgust. Magazines were vanilla tapioca. The book buyer, bored by dishwater, his brain spinning, quit buying. Everyone but the comic publisher died a slow

³⁶³ Espectros de Marx: O Estado da dívida, o trabalho do luto e a nova internacional. Tradução de Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994, p. 143-44.

³⁶⁴ BRADBURY, Ray. “The fireman”. In: *Galaxy Science Fiction*, vol. 1, nº 5, February 1951, p. 35-6.

³⁶⁵ *Ibidem*, p. 52.

publishing death. There you have it. Don't blame the Government. Technology, mass exploitation, and censorship from frightened officials did the trick. Today, thanks to them, you can read comics, confessions, or trade journals, nothing else. All the rest is dangerous.³⁶⁶

2.7 - VIDRO

Durante anos, meu amor pelas ruínas me levou ao ódio pela arquitetura. Eu queria ser um anarqueto de desengenharias. Ainda hoje, quando vejo um belo caixote de vidro e cimento na Avenida Paulista, ainda me consola pensar: – Calma, calma, rapaz. Imagine que bela ruína isto vai dar um dia. Mas eu não sou desses que acreditam em ideias individuais. Tenho certeza que essa minha obsessão deve estar presente em muita gente, neste país onde os projetos já nascem mortos, que é um projeto irrealizado senão uma ruína novinha em folha?

Paulo Leminski

O espaço não existe, é apenas uma metáfora para a estrutura de nossa existência.

Louise Bourgeois

O vidro constitui-se como o inimigo do mistério e da propriedade, pois expõe a interioridade das casas, destruindo o fetiche da intimidade. Insinua que a vida, ao invés de ser vivida, deve ser ensinada, através da vidraça. Anti aurático por excelência, segundo Benjamin³⁶⁷, este material corrompe, através da sua transparência, segredos e mistérios. Portanto, é como se fossem abolidas as áreas públicas e as privadas, e, também, as próprias divisões sociais. Ocorre uma celebração da luz e da leveza com o sentido de uma utópica espiritualidade racionalista, assim como de progresso tecnológico. Seu uso na arquitetura seria um sintoma do que Benjamin denomina de agorafobia³⁶⁸, ao afirmar que a experiência está em baixa:

³⁶⁶Ibidem, p. 20.

³⁶⁷ BENJAMIN, Walter. “Experiência e pobreza”. In: *Obras escolhidas*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2012, vol 1, p. 126.

³⁶⁸ Ibidem, p. 124.

Será que homens como Scheerbart sonham com construções de vidro porque professam uma nova pobreza? (...) Pobreza de experiência: isso não deve ser compreendido como se os homens aspirassem a novas experiências. Não, eles aspiram a libertar-se de toda experiência, aspiram a um mundo em que possam ostentar tão pura e claramente sua pobreza, externa e também interna, que algo de decente possa resultar disso. Nem sempre, tampouco, são ignorantes ou inexperientes. Frequentemente, pode-se afirmar o oposto: eles ‘devoraram’ tudo, a ‘cultura’ e o ‘ser humano’, e ficaram saciados e exaustos.³⁶⁹

Os rastros, então, estariam sendo excluídos, na cultura do vidro. Anteriormente, foi dito que o personagem do conto de “The pedestrian” (1951), de Bradbury, contempla, através dos vidros das casas, os cidadãos que se assemelham a mortos vivos assistindo televisão. O interior da casa é exposto e possibilita aos passantes via um reflexo incorporarem os moradores da residência, seus móveis, seus objetos. Jaz aqui a relação interioridade e exterioridade, compartimentação e transparência, subjetividade e anonimato. O vidro, ademais, implica em assepsia, autoritarismo e individualidade. A experiência de passividade é introduzida na vida do cidadão americano comum, a partir do pós-guerra. As janelas de vidro passam a exibir o ambiente de estar das casas como vitrines de lojas. A sala da residência já não se constitui em espaço reservado, mas em representação pública da domesticidade convencional, imagem social aceita. As famílias de classe média americanas se conectam ao universo público através da mídia: a televisão. A esfera pública se desmaterializa em ondas captadas por um aparelho portátil, e, assim, coloniza a vida doméstica. A casa seria uma espécie de televisão, um meio de comunicação cujas janelas refletem publicidade.

Interessado na investigação sobre os processos de percepção e subjetivação, nas problemáticas sociais e espaciais do cotidiano da cidade, Dan Graham produz *Video Projection Outside Home* (1978). Uma tela de grande formato, advento do final da década de 1970, é posicionada no gramado da casa que transmite, em tempo real, a imagem daquilo que é assistido na televisão pelos moradores dentro da residência. A privacidade da habitação é devassada, ao mesmo tempo em que determinado perfil social – a classe média suburbana – é

³⁶⁹ Ibidem, p. 126-27.

descortinado, a partir da veiculação dos programas eleitos pelos membros da família. As imagens assistidas em privado desempenham um papel semelhante aos adornos de jardim típicos dos subúrbios – geralmente, ornamentos *kitsch*. Este trabalho, por sua vez, assemelha-se ao projeto da *Guild House* (1961), de Robert Venturi: casas para idosos com antena de alumínio dourada no telhado para simbolizar que a maioria das pessoas no interior assistem televisão. Em outro trabalho, intitulado *Alterations to a Suburban House* (1978), Graham integra os espaços internos e externos de uma residência de subúrbio. O dispositivo consiste em substituir a fachada da casa por um plano de vidro, semelhante a uma vitrine, que abre para a rua a visão da sala de estar.

A transparência assume condição utópica em *The Fireman* (1951), onde Montag possui o hábito de caminhar pelas ruas e vislumbrar os cidadãos, através das janelas, assistindo televisão. Ao pedestre é permitido entrar na casa e fazer parte da vida cotidiana dos moradores através das janelas iluminadas pela luz da televisão. Outrossim, aponta resquícios com a janela renascentista - pintura em perspectiva simulando um vidro transparente de uma janela. Aberta ou fechada, conduz o olhar e possibilita a dissimulação do tempo. Pressupõe um observador e a distância se faz necessária. *A condição humana* (1933), de René Magritte, aponta para a noção de transparência da experiência visual, desafiando a fé do espectador em seus próprios olhos. Este quadro apresenta um cavalete em frente a uma janela. A parte frontal da tela exibida pelo cavalete não possui opacidade, o que possibilita contemplar o que há por trás: a vidraça. *Fresh Widow* (1920) de Marcel Duchamp, por sua vez, exibe uma pequena janela, estilo janela francesa, cujas faces encontram-se fechadas. Seus oito vidros estão cobertos por couro usado na confecção de sapatos. A ação de olhar através dos vidros encontra-se suspensa.

A partir da apropriação das imagens que implicam o espectador para além da superfície, modalidade do visível que existe para além do olho, segundo Didi-Huberman³⁷⁰, é possível refletir sobre o ato de ver, não no sentido literal e científico, mas apoiado, nas palavras de James Joyce, em *Ulisses* (1922), como a inelutável cisão do ver:

Inelutável modalidade do visível (ineluctable modality of the visible): pelo menos, se não mais, pensando através dos meus olhos. Estou aqui para

³⁷⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

ler as assinaturas de todas as coisas, desovas e sargaços, a maré que sobe, essa bota corroída. Verde-ranho, azul de prata, ferrugem: sinais coloridos. Limites do diáfano. Mas acrescenta: nos corpos. Então, é porque ele os conhecia enquanto corpos antes de os conhecer como sendo coloridos... Como? Batendo com a cachimónia contra eles, é claro. Devagar. Calvo era ele, milionário, maestro di color che sanno. Limite do diáfano em. Porquê em? Diáfano adíafano. Se podes meter os cinco dedos através, é uma grade, se não é uma porta. Fecha os olhos e vê.³⁷¹

Na dialética entre o que se vê e o que ao espectador morto-vivo olha, em “The exiles” (1950), de Bradbury, - um dos contos inseridos em *The Fireman* (1951) -, poder-se-ia indagar sobre o que é que realmente se avista de um túmulo. A sepultura equivale ao local onde se encontra a espectadora de televisão, Mildred, na novela de 1951. A esposa de Montag consiste em evidência de volume, em massa de pedra. O que é que Mildred enxerga? Uma espécie de esvaziamento, o sentido inelutável da perda, da finitude. Como lidar com esse vazio? O que avista impõe a Mildred a imagem impossível de contemplar, a morte que um dia lhe tomará e a angústia de relacionar o seu próprio corpo vivo a esse esvaziamento sem forma. Então, aquilo que à Mildred olha seria o campo simbólico em si e a arte se instala, justamente, nesse espaço, nessa distância cada vez mais reduzida, onde a angústia diante da falta de sentido assume formas de suturas parciais.

Constituído de mistura de areia e calcário (conchas), entre outros, em altas temperaturas, o vidro como película quase invisível, separa mas deixa ver; ocupa o vazio entre as posições relativas ao interno e ao externo. Difícil distinguir o que é físico, o que é reflexo e o que é transparência neste corpo de origem industrial. Na série *Vidro e luz* (1928), de Alexandr Rodchenko, vasos de vidro são fotografados, a partir de diferentes pontos de vista. Atraído pelas possibilidades visuais do vidro, Rodchenko fixa cada etapa da aproximação do olho ao objeto. Primeiro, em escala convencional e familiar, apenas reduz o tamanho do objeto. Em seguida, um detalhe de reflexo é selecionado, ampliado. Finalmente, adentra a substância do próprio vidro, exibindo as estruturas rítmicas de seus menores detalhes, revelando sua beleza e sua origem

³⁷¹Ibidem, p. 29.

industrial.³⁷² Os corpos distorcidos com membros agigantados semelhantes a material flexível, diluível, que se transformam numa escultura humana, de André Kertész, também estão na contramão das sensações de dureza e peso do vidro.

A moradia onde predomina o vidro e a luz está presente em a *Casa de vidro* (1951) de Lina Bo Bardi. A transparência incorpora o externo para a área social da casa e vice-versa, pois o vidro denota fusão, superposição; cria a perspectiva de negação ao distanciamento do entorno. Por outro lado, a diafaneidade do vidro implica em vigilância. Na cidade de vidro sob parede transparente onde o céu é sempre azul límpido e sem nuvens, em *Nós* (1921), de Yevgeny Zamyatin, todos estão visíveis, são vigiados pelos demais e cuidadosamente observados pela polícia secreta. Além do recurso do vidro, existe um centro de poder e de controle. No centro desta sociedade, situa-se o Benfeitor. Quem dele se aproxima para participar ou para criticar, o perde de vista. Ainda persiste a ideia de luta e engajamento para mudar o corpo social. Esta sociedade totalitária centralmente programada aproxima-se de *O castelo* (1926), de Franz Kafka que, por sua vez, evoca o ‘Grande Irmão’ de 1984 (1949), de George Orwell e *The Fireman* (1951), onde a vidraça contrasta com o mundo sombrio das guerras nucleares e da opressão de um único poder central. As revoluções técnicas e tecnológicas, na ficção de Bradbury, nos períodos entre e pós-guerras, como o rádio e a televisão, são elementos do cotidiano. O temor do Grande Irmão transformou-se em espetáculo. As câmeras para segurança nas ruas, nas casas, nas lojas, nos parques, nos elevadores ainda não se constituem como necessidade. Os cidadãos até este momento não sorriem porque são filmados. A vigilância e a opressão carecem do semblante dos apresentadores de televisão, dos bombeiros, do Sabujo mecânico, aos moldes do Grande Irmão, em 1984 (1949). As imagens da mídia lembram aos cidadãos que eles são vigiados. Existe o sonho de um futuro de integração total, semelhante à missão da grande nave Integral construída por D-530, em *Nós* (1921). Neste período, paira o medo de que médicos equivalentes aos do Benfeitor desvendem a cura para a individualidade, a rebelião, a humanidade: a imaginação.

Ao contrário de Zamyatin, que vislumbra a transparência dos edifícios com olhar assustador, Walter Benjamin a vê como traço revolucionário:

³⁷² RODCHENKO, A. “A caution”. In: PHILLIPS, C. (Org.). *Photography in the modern era: European documents and critical writings, 1913-1940*. New York: The Metropolitan Museum of Art/Aperture, 1989. p. 264-266.

(Em Moscou, hospedei-me em um hotel cujos quartos eram quase todos ocupados por lamas tibetanos, que tinham vindo à cidade participar de um congresso conjunto das igrejas budistas. Impressionou-me, nos corredores, o número de portas que ficavam sempre entreabertas. O que a princípio parecia um simples acaso, acabou por inquietar-me. Descobri então que os hóspedes destes quartos eram membros de uma seita, que tinham feito voto de nunca permanecer em espaços fechados.) O leitor de Nadja pode compreender o choque que senti na ocasião. Viver numa casa de vidro é uma virtude revolucionária por excelência. Também isso é embriaguez, um exibicionismo moral, que nos é extremamente necessário. A descrição no que diz respeito à própria existência, antes uma virtude aristocrática, transforma-se cada vez mais num oportunismo de pequeno-burgueses arrivistas.³⁷³

A colocação de Benjamin, as possibilidades do vidro em termos de múltiplos pontos de vista e suas relações com o racionalismo americano, o fascismo italiano, o construtivismo francês e o comunismo russo aludem ao projeto não realizado de Sergei Eisenstein, *A casa de vidro* (s.d.) – um estudo sobre a nova arquitetura, a arte e a vida. O filme seria resposta não só à conversa de Eisenstein com Fritz Lang sobre a cúpula de vidro do Jardim Eterno, de *Metrópolis* (1927), com sua visão simbólica da hierarquia social, mas também sua concepção de que o palácio de vidro consistiria na imagem arquitetônica da América. Assim, daí se depreendem dois mitos: o arranha-céu como estrutura hierárquica e o material do vidro aliado à transparência.

O vidro, no espaço das narrativas de Bradbury, possibilita um ponto de vista estático e restrito – do narrador. A sua transparência omite a opacidade das relações entre Montag, em *The Fireman* (1951) e sua esposa:

They were never together. There was always something between, a radio, a television, a car, a plane, a game, nervous exhaustion, or, simply, a little pheno-barbitol. They didn't know each other; they knew things, inventions. They had applauded science while' it had built a beautiful glass

³⁷³ BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. V.1 São Paulo: Brasiliense, 2012, v.1, p. 24.

structure, a glittering miracle of contraptions about them, and, too late, they had found it to be a glass wall. They could not shout through the wall; they could only pantomime silently, never touching, hearing, barely seeing each other.³⁷⁴

A arquitetura dos laços afetivos de Montag e Mildred está próxima de uma estufa de vidro repleta de bens de consumo. Além disso, a transparência das paredes não os ensina a ver e a contemplar imagens, não minimiza as hierarquias existentes nem possibilita a ambos, enquanto espectadores, abandonarem à submissão, tampouco lhes possibilita a aprendizagem dos movimentos de visão múltipla, no espetáculo da vida moderna. Impera a impossibilidade de reconfigurações da percepção. A mobilidade de visão permanece atrelada à materialidade do espaço visual, ao vidro.

A futuridade, na narrativa de Bradbury, está restrita às máquinas, instituições e eventos. “Pillar of fire”³⁷⁵ (1948), um dos contos inseridos na novela de 1951 e também de autoria do escritor americano, exhibe outro planeta além da Terra e espaçonaves. William Lantry afirma que, nesta sociedade, inexistem cerimônias e rituais. Entretanto, próximo ao incinerador há um altar com a seguinte inscrição: “We that were born of the sun return to the sun”.³⁷⁶ O astro solar é contemplado através de uma parede de vidro transparente – e com uma trava também incolor – que separa a chaminé do incinerador do restante do espaço que se assemelha a extensão de uma fábrica. O sol adorado é proveniente da queima dos corpos humanos, da morte. Anualmente, crianças são levadas em excursão “to instill the idea of the clean fire death and the Incinerator in their minds. Death was a bright fire, death was warmth and the sun. It was not a dark, shadowed thing.”³⁷⁷ Embora inexista a experiência de automutilação, e o sol seja contemplado através de um vidro transparente, é possível dialogar com a ideia batailleana de que o esforço em se contemplar o sol diretamente demandaria loucura, uma transgressão dos limites dos sentidos do corpo, cujo quociente seria somente um sobejo de escuridão que mantém-se na retina quando a luz se extingue.³⁷⁸ Nenhum ser humano é capaz de suportar o sol até atingir a clareza material e a elevação espiritual. O astro rei é considerado como

³⁷⁴ BRADBURY, Ray. “The Fireman”. In: *Galaxy Science Fiction*. New York, NY: 1951, p. 31.

³⁷⁵ Idem, 2010, p.38.

³⁷⁶ Ibidem, p.31.

³⁷⁷ Ibidem, p.33.

³⁷⁸ BATAILLE, Georges. *O Ânus solar e outros Textos do sol*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.

uma das noções mais elevadas em relação ao homem, pois, o sol se confunde com a própria noção de “meio-dia”. Objeto dos mais abstratos, este sol ideal não interessa ao baixo materialismo de Bataille.

É possível outro sol? A réplica de Bataille é assertiva. “O outro sol, obscuro, é o *Soleil Pourri*”³⁷⁹, “o grande astro que expurga lava em combustão constante e violência ininterrupta. Há o sol que atraiu Ícaro, mas também aquele que fez derreter a cera de suas asas, levando-o à queda em direção à morte”³⁸⁰; “o sol que cega, o sol que leva à loucura”.³⁸¹ A vida humana seria equivocadamente vista como uma elevação. Ao invés dos astros solares, do privilégio da cabeça humana com a sua racionalidade, a direção aos céus, com seu o espaço puro, a inteligência obscura das coisas, o que atrai Bataille são os movimentos menos nobres. Porém, esse “algo outro, como incomensurável”³⁸², vislumbado por Bataille como valor positivo na experiência afetiva, é excluído na narrativa de Bradbury. Predomina o olhar habitual ao objeto, cerceado pelo limite da visibilidade. O “sol precedente”, aquele que não se olha devido à incapacidade humana, “uma beleza perfeita”³⁸³, não é cogitado. Inexiste a visão que nasce da náusea, assim como aquela que rebenta da dança frenética com explosões, na embriaguez que arranca a estabilidade ocular. Aquilo que pode ser mensurado, estabilizado, compreendido racionalmente e controlado, assimilável cientificamente é o que predomina. A visão que se desloca para a imanência da experiência interior e que se identifica com as festas de luzes, nas dilacerantes explosões cósmicas e nos êxtases é omitida. O olho fecal que remove das entranhas da experiência interior o vislumbre, que aparta o olho da cavidade ocular em dilaceramento para o olhar civilizatório é segregado. O excesso, o êxtase orgiástico, a reação de horror é algo reprimido e suprimido.

Em *The Fireman* (1951), os subversivos são atropelados por automóveis ou internados em asilos. Em “The garbage collector” (1953), os mortos são recolhidos e excluídos. Em “Usher II” (1958), “The pillar of fire” (1948), “The exiles” (1950), o incinerador crema os mortos para eliminar o cheiro de putrefação, a decomposição da carne, dos resíduos. Em “Bright phoenix” (1947), em “The library” (1947), entre outros, os livros são destruídos pelo fogo, mas não pelas traças,

³⁷⁹ Idem, *Ibidem*, p. 45.

³⁸⁰ *Ibidem*, p.84.

³⁸¹ *Ibidem*, p.94.

³⁸² *Ibidem*, p.68-9.

³⁸³ *Ibidem*, p. 83.

pelos ratos ou pela ação do tempo. O movimento em direção ao sol, em “The exiles” (1950), seria uma tentativa para que o lado obscuro seja absorvido. O que se nota, então, nestes contos de Bradbury, é uma recusa em se contemplar o invisível, a força agressiva e castradora da luz do sol. O desejo de ver e perceber o mundo é aceito desde que sem perda, sem queda, sem dispêndio. Há uma desvinculação de experiências limite, do erotismo, do êxtase e do horror. Prepondera a clareza, a visibilidade, a higienização. Os excessos são excluídos. O modelo civilizatório reprime o sol que desponta como morte. A parte maldita, as substâncias residuais, os excrementos do olho fecal do sol, do ânus solar não são lançados à superfície.

O vidro, além da sua impossível distância poderia ser pensado como uma segunda pele dura, lisa, fria, impenetrável, pura, clara, estéril, de difícil fixação. Esta epiderme enfatiza o caráter tátil, aquilo que deixa atravessar-se pela luz, mas incomunicável, além de frágil, quebrável, volátil. O enclausuramento é desfeito com o estilhaçamento do próprio objeto, e consequentemente, com ablação, com castração. A erotização é fadada ao fracasso, à esterilidade; implica cortes, ferimentos, dor, automutilação. Apenas nestas situações seriam possíveis as formas sujas e abjetas, o que viabiliza uma pele com superfície perfurada. O vidro impossibilita a recriação das camadas, das marcas, dos sulcos, dos poros, dos orifícios, das manchas outras, como as próprias cicatrizes dos acidentes presentes na pele humana. Dotada de texturas e força orgânica, a epiderme aglutina o odor do corpo que ainda não transitou pelo processo de higienização e de controle da própria aparência. Interessa, na ficção de Bradbury, aquilo que pode ser mensurado, estabilizado, compreendido racionalmente e controlado em sua própria forma, o que é assimilável cientificamente. Exclui-se aquilo que escapa ao científico, que é escorregadio e aparenta uma forma não controlável. O “algo outro, como incomensurável”³⁸⁴ é, justamente, o que interessa a Bataille, que o reconhece como valor positivo na experiência afetiva. A “parte mais baixa da sociedade”, aquilo ou aqueles que geram repulsa e não são totalmente assimilados, consiste em potencial político subversivo. “Aqueles nos quais se acumula a força de erupção estão necessariamente situados abaixo. Os operários comunistas parecem aos burgueses tão feios e tão sujos como as partes sexuais e peludas ou

³⁸⁴ BATAILLE, Georges. “L’abjection et les formes misérables”. In: *Essais de sociologie: oeuvres complètes*, vol. 2. Paris: Gallimard, 1970, p.144.

partes baixas”³⁸⁵. O abjeto é deslocado e ampliado com sentido social, pois o foco é direcionado para os indivíduos explorados e miseráveis, incapazes de agir contra a sujeira. Não é gratuito que não se identifiquem operários tanto *The Fireman* (1951) quanto nos contos inseridos nesta novela. A limpeza coincide com derramamento de sangue – díspar do sacrifício – que implica um crime autorizado pelo Estado. A opressão não se resume a força coercitiva, pois engloba a proibição do contato e relega os excluídos ao intocável, ao nojo, à aversão do contato direto sem a intermediação de vidros. O termo abjeto, concebido por Bataille, compreende uma indeterminação em termos produtivos e não se constitui do espaço do visível. Interessa sua potência subversiva, seu uso como maneira de controle na sociedade moderna e sua possibilidade de ameaça à manutenção do poder das formas dominantes.

Neste sentido, valendo-se da ideia de abjeto, do que a limpeza pode camuflar e das potências do que causa aversão, ausentes em *The Fireman* (1951) e outras narrativas de Bradbury, *Trouxas ensanguentadas* (1970), de Artur Barrio, concebe uma experiência efêmera. Quatorze fardos ensanguentados contendo carne, ossos, espuma, pano são amarrados com cordas e lançados no Ribeirão Arrudas, em Belo Horizonte. A intervenção tem a presença inesperada da Polícia e do Corpo de Bombeiros. Barrio acabou fugindo. No dia seguinte, retorna e espalha 60 rolos de papel higiênico pelas pedras do Arrudas.³⁸⁶ Esta obra não permaneceu para além daquele momento e se decompôs.

A epiderme humana delimita, traçando passagens, encarnando uma unidade localizável. O espaço com suas linhas, seus volumes, sua espessura é redesenhado. A pele transparente é convite a uma visitaçã do olhar, mas, por outro lado, esta ampliação do espaço é ilusória, já que os movimentos são bem mais lentos. *Através* (1983), de Cildo Meirelles, foi montada pela segunda vez, em 2001, no Palácio de Cristal, em Madrid. Com o teto e as paredes de vidro, situado em um plano um pouco mais elevado do que o parque que o rodeia, o palácio foi construído para ser uma estufa. Assim, exterior e interior se comunicam. Contudo, de início o visitante não consegue distinguir as áreas sucessivas posteriores das anteriores. Alguns planos são constituídos de

³⁸⁵ BATAILLE, Georges. *O Ânus solar e outros Textos do sol*. Tradução de Aníbal Fernandes. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007, p.8.

³⁸⁶ LIMA, Joana D’Arc de Sousa Lima. “A arte e seu entrecruzamento com a política: arte guerrilha. 1969-1971.” In: *Revista Ideias*: Campinas, ano 12, 2005, p.101-40.

linhas finíssimas, brancas e quase transparentes as quais a visão não consegue discernir imediatamente. O espectador é impelido a percorrê-la fisicamente para perceber a estrutura. Os elementos de controle de passagem – o portão de ferro, o tapume e a porta – são translúcidos, quase transparentes. No entanto, para se deslocar pela instalação, é preciso pisar nos cacos de vidro, o que provoca barulho. O andar é mais lento. A cada passo, quebra-se algo que não poderá ser reconstituído e uma nova posição se delinea.

A diafaneidade, em *A noiva desnuda e seus celibatários, mesmo ou O Grande vidro* (1912), é ressaltada por Duchamp. O vidro em si mesmo interessa por sua transparência, através do suporte revelador do espaço, dos corpos que interagem com a obra, dos gestos e do caminhar dos passantes, dos olhares. Mesmo que se exiba tão real, segundo Michel Certeau, a “cadáver de suma beleza” ocupa um lugar de ficção:

As personagens transformadas em cilindros, tímpanos, devastações e molas reunidos e pintados no ‘vidro’ onde a sua representação em perspectiva se mistura com os objetos situados por trás (o vidro é uma janela) e à frente (o vidro é um espelho) não representam somente, no painting-glass-mirror (...) Tragicomédia da linguagem: ser uma mistura de efeitos ópticos, pois esses elementos não são coerentes nem unidos. O olhar casual dos espectadores os associa, mas não os articula. ‘Desnudada’ por uma defecção mecanicamente organizada, a casada (sic) jamais se casa com um real ou com um sentido. (...) Certamente, apenas uma erótica, desejo do outro ausente, é capaz de fazer andar o aparelho produtor, mas ela visa algo que jamais estará lá e que torna obsessivo o olhar do espectador apreendido por seu Duplo que agita no meio das coisas oferecidas/recusadas no espelho de vidro. O espectador aí se vê disperso no meio do inapreensível. A figura pintada no vidro de Marcel Duchamp é a ilusão de óptica desnudada para e por voyeurs que serão sempre celibatários. A visão indexa e engana a comunicação ausente. Outras máquinas celibatárias funcionam do mesmo modo, identificando o sexo com sua imagem mecânica, e sexualidade com uma ilusão de ótica. Assim, em *Os dias e as noites*, de Alfred Jarry, há uma inscrição no alto da muralha de

vidro que circula a ilha da Nereida, mulher cercada de vidro no meio de um cenário militar; ela fala ‘daquele que beija com paixão o seu duplo através do vidro’: ‘o vidro se anima e se torna sexo, e o ser e a imagem se amam através da muralha’. Nessa ‘ilha de vidro lúbrica’, uma maquinaria fabrica em cada ponto beijado um sexo que não passa de um ersatz.³⁸⁷

No trânsito entre a superfície de contato e a percepção do andarilho, seja em “Pillar of fire” (1948) ou em *The Fireman* (1951), constrói-se uma escrita que só é possível através do desejo mútuo entre eles – objeto/sujeito; obra/espectador. O reflexo do que se deixa ver e do que é oculto é metamorfoseado em substituto para o prazer e a impotência. O lugar de encontro entre quem vê e o que é visto é menos o espaço físico, corpóreo ou ótico. Na prática cotidiana, o uso da linguagem, mais do que a sua produção, é marcada pelo outro que lhe precede e escapa. Através do vidro e de seu reflexo, uma leitura maior do que uma escrita é produzida. Os grandes vitrais das catedrais foram substituídos pelos vidros das janelas iluminadas pelas luzes do aparelho de televisão, na novela de Bradbury e ou pelas luzes do incinerador o qual consiste no único ponto iluminado da cidade³⁸⁸, no conto “Pillar of Fire”(1948). “The town itself was dying down after another day of the dynamo. The lights were going dim, and the only quiet, lighted spot in the town now was the Incinerator.” As falas das imagens exibidas através da mídia, em *The Fireman* (1951), ou as poucas palavras pronunciadas pelo guardião em “Pillar of fire” (1948) podem ser recortadas assim como as suas imagens para uma montagem e ganharem novos sentidos, sem deixar de se referir à realidade objetiva ou subjetiva de onde foram extraídas.

William Lantry, em “Pillar of fire” (1948), observa escondido, próximo ao Incinerador, o ritual de queima de restos mortais anônimos, e, concomitantemente, escuta uma composição sobre a qual tece as seguintes considerações:

Music played in hidden throats somewhere. Not music of death at all, but music of life and the way the sun lived inside the Incinerator; or the sun's brother, anyway. You could hear the flame

³⁸⁷ CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer*. Tradução de Ephraim. Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002, p. 244.

³⁸⁸ BRADBURY, Ray. “Pillar of fire”. *A pleasure to burn: Fahrenheit 451 Stories*. New York: Harper Perennial, 2010, p. 30.

floating inside the heavy brick wall. (...) The music, as if at a signal, rose to ecstatic heights.³⁸⁹

Anteriormente, ao evento do incinerador, William, ao regressar do além-túmulo, caminha solitário pelas ruas:

‘Alone,’ He looked at the avenues ahead. ‘By God, I’m alone. Not another pedestrian in miles.’ He walked swiftly down street after street. ‘Why, I’m the only pedestrian in the entire city!’ The streets were empty and long and quiet. (...) the city was like a dark tomb, every house deep in television dimness, not a sound or move anywhere.³⁹⁰

Por sua vez, Montag, caminhando pela cidade, em *The Fireman* (1951), ao deixar a vizinha Clarisse, de dezesseis anos, a qual compartilhava da mesma prática noturna, na casa dos seus tios, comenta que nunca tinha visto uma casa com luzes acessas ao invés da iluminação da televisão:

They walked the rest of the way in silence. When they reached her house, its lights were all blazing. It was the only house, in a city of a million houses, with its lights burning brightly. ‘What’s going on?’ Montag had never seen that many house lights. ‘Oh, just my mother and father and uncle sitting around, talking. It’s like being a pedestrian, only rarer.’³⁹¹

Montag, em suas deambulações, avizinha-se à figura do detetive. O agente de investigação desponta com frequência em narrativas ou análises de errâncias. Sobretudo a partir da construção do *flâneur*, em Walter Benjamin,³⁹² que busca na metrópole sedentária a cidade nômade. Aos moldes dos detetives, Montag reivindica supostas verdades. No entanto, o exercício policial, segundo Deleuze:

[...] não tem nada que ver com a investigação metafísica ou científica da verdade. O laboratório da polícia é tão dessemelhante da ciência quanto as ligações telefônicas do informante, os relatórios da polícia ou os procedimentos de tortura não se assemelham a um discurso metafísico. (...) É

³⁸⁹ Ibidem, p. 31.

³⁹⁰ Ibidem, p. 11.

³⁹¹ Ibidem, 1953, p. 12.

³⁹² BENJAMIN, Walter. *A modernidade e os modernos*. Tradução de Heindrun Krieger Mendes da Silva. Rio de Janeiro: Ed. Tempo Brasileiro, 1975.

porque a verdade não é de modo algum o elemento do inquérito. Não se pode nem sequer pensar que a compensação dos erros tenha como objetivo final a descoberta da verdade. Ao contrário, essa compensação tem sua dimensão própria, sua suficiência, uma espécie de equilíbrio ou de restabelecimento de equilíbrio, um processo de restituição que permite a uma sociedade, nos limites do cinismo, esconder o que ela quer esconder, mostrar o que ela quer mostrar, negar a evidência e proclamar o inverossímil.³⁹³

A potência do falso apontada por Deleuze, por sua vez, deflagra a cumplicidade do poder político, econômico e a atividade policial e criminosa. A partir do momento em que se preconiza uma pretensa e falsa busca da verdade incorre-se no risco de afastamento da realidade. Este distanciamento acaba por roubar certa potência de ímpeto. “A indignação surge graças ao real ou graças às grandes obras. (...) Uma sociedade se reflete bem em sua polícia e em seus crimes, ao mesmo tempo em que ela aí se mantém preservada, através de profundas alianças de base.”³⁹⁴

Mildred, em *The Fireman* (1951), encontra-se no escuro e na companhia das imagens e dos sons dos programas de televisão. No dia seguinte, ao despertar com febre ou simular este estado, Montag indaga sua esposa:

‘Will you bring me an analgesic and water?’

‘You’ve got to get up,’ she said.

‘It’s noon. You’ve slept five hours later than usual.’

‘Will you turn the radio off?’ he asked.

‘That’s my favorite program.’

‘Will you turn it off for a sick man?’

‘I’ll turn it down.’

She went out of the room and did nothing to the radio and came back.

‘Is that better?’

‘Thanks.’

‘That’s my favorite program,’ she repeated, as if she had not said it a thousand times before.

³⁹³ DELEUZE, Gilles. *A ilha deserta*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2010, p. 112-13.

³⁹⁴ *Ibidem*, p. 114.

‘What about the analgesic?’³⁹⁵

Esta cena suscita a seguinte indagação: onde começa a ficção e/ou finaliza a realidade? Palavras, imagens, sons, ruídos são enquadrados e inseridos em outra ordem, através da montagem. Estas possibilidades de fusões, conscientes ou não, a utilização dos vidros e seus reflexos remetem à Claude Monet: “Em lugar de pintar o que se vê, pois de fato não vemos nada, pintemos o que não se vê”³⁹⁶. Por sua vez, o pintor francês impressionista antecipa *Adeus à linguagem* (2014), de Jean-Luc Godard. É exibido a imagem no vidro dianteiro do carro em movimento, em dia de chuva além da câmera por trás do vidro do veículo. Faz-se necessário um olhar em deslocamento do cenário no fundo da imagem em direção à água do para-brisa - aos moldes de uma cortina que encobre os arbustos ao fundo - ou movendo-se da estrada para o limpador do para-brisa, uma espécie de persiana movimentando-se de um lado para outro, de uma pretensa janela. Nestes encontros de duas superposições conflitantes, delinea-se uma vertigem visual. No filme de Godard, o vidro é utilizado para sugerir a opacidade.

Em *O grande vidro* (1912-1923), de Duchamp, já citado anteriormente, os cavaletes de vidro são suporte para representação e possibilitam o fluir de informações que, paradoxalmente, separam a obra do espectador. É possível ver o entorno através da obra. Na casa de vidro de Lina Bo, as obras nacionais e estrangeiras são distribuídas sobre cavaletes de vidro desenhados pela arquiteta italiana. O que se vê é uma profusão de obras de arte sem hierarquias, embora exista atrás do suporte (e não junto à obra) uma ficha com informações históricas. Reflexo da modernidade, seu material é pesado, sólido, resistente, duro, tenaz e, simultaneamente, torna-se um nada para a visão, para a luz. É capaz de se anular perante o ato de ver. Poderia, então, estar próximo do vazio do espaço, e servir ao exercício do olhar. Além disso, os grandes painéis de vidro representam símbolos da industrialização moderna, da arquitetura - o suíço Le Corbusier, o alemão Mies Van der Rohe - com a não-divisão entre o público e o privado, entre a rua e o interior, entre o eu e o outro.

Talvez, a imagem poética da modernidade que Marcel Duchamp persegue por intermédio dos vidros ou das estereoscopias, segundo Raúl Antelo, é aquela que:

[...] instalada neste entre-lugar de saber e poder,
ao advir ao estatuto de coisa, não elabora tão

³⁹⁵ BRADBURY, Ray. *The Fireman*. New York: Ballantine Books, 1953, p. 15.

³⁹⁶ HEINRICH, Christoph. *Claude Monet*. Colônia: Benedikt Taschen, 1995, p. 17.

somente uma crítica da circulação das próprias coisas, dos produtos e das mercadorias, mas se vincula, além do mais, a uma teoria do sujeito, situada para além da biologia e, ao mesmo tempo, aquém da animalidade.³⁹⁷

Estas reflexões são exibidas por Antelo a partir do delineamento singular do mar para aventar as estereoscopias aquáticas. A utilização de objetos ópticos, entre eles, o estereoscópio, será uma maneira para Duchamp pensar a desconstrução da perspectiva renascentista. Os movimentos do olhar e do corpo se aproximam da experiência estereoscópica, quando o olho recoloca o foco a cada plano. Antelo concatena a figura do mar com elementos da cultura de massa.

Ampola de 50cc de ar de Paris (1919), de Duchamp, por sua vez, diz respeito à definição de José María Salaverría:

Toda imensidão líquida se abre à minha frente e eu sinto a carícia falaciosa do vértice convidando-me a cair e desaparecer no imenso colo. Então, o mar já não é a ideia acadêmica de antes; é um modo de exaltação da liberdade, o majestoso e o imensamente eterno.³⁹⁸

O entrelaçamento entre a imagem real, a linguagem e o imaginário está presente na obra de Cruz e Sousa :

[...] sem o mar, sem esse organismo vivo, movimentado, vibrante, as perspectivas como que são indecisas, vagas, a retina pouco se desenvolve e educa sem esta larga vastidão das ondas, de onde parece subir.³⁹⁹

Ao invés das imagens do oceano, a narrativa de Bradbury volta o olhar à arquitetura que produz seus espetáculos, a partir do uso do vidro e das formas inovadoras nas estruturas de ferro e concreto. Configura-se uma espacialidade que almeja a racionalidade funcional e a criação de mercadorias as quais agregam uma proposta de apuro estético à inovação – a arte aplicada ao uso cotidiano. A indústria de diversões se oferece aos olhos dos passantes, dos consumidores em trânsito, dos espectadores de mídias, “desfrutando a sua própria alienação e a dos outros”. As peculiaridades culturais são contempladas à distância,

³⁹⁷ ANTELO, Raúl. *Maria com Marcel Duchamp nos trópicos*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010, p. 82.

³⁹⁸ Ibidem, p. 82.

³⁹⁹ Ibidem, p. 85.

mediadas pela proteção do vidro. A experiência torna-se segura e controlada.

Neste sentido, o deslumbramento das turistas norte americanas, em *Playtime* (1967), de Jacques Tati, é expresso na interação com as edificações e com as mercadorias. Há uma exclusão do espectro dos turistas, em contato com culturas díspares das suas, daquilo que não lhes parece familiar. Apenas aquilo que é produzido dentro do padrão da sociedade de consumo, pela arquitetura e pelo design contemporâneos, é reconhecido como novidade. Será através do reflexo na porta de vidro, na entrada do edifício comercial, é que a turista percebe o principal cartão-postal de Paris: a Torre Eiffel, edificada para a Exposição Universal de 1889, como obra temporária. Ode à modernidade e ao progresso, à capacidade do homem de dominar os recursos naturais e produzir obras grandiosas a partir deles, a Torre Eiffel, efêmera em sua função de encantamento no contexto da Exposição, acaba por permanecer como símbolo da cidade. Para a turista, o reflexo possui mais impacto do que o próprio marco histórico, esvaziado pelas inúmeras reproduções imagéticas que o instauram no imaginário global como algo familiar, através das mídias. A organização da sociedade a partir das espacialidades do consumo gera imagens como a do início da película, quando Mr. Hulot se encaminha ao centro comercial para entregar um bilhete ao presidente da organização. Ele se perde entre portas de vidro, escadas rolantes e elevadores, seguindo trajetórias imprevistas e provocando inúmeras confusões, vivendo papéis distintos. É confundido com um vendedor por turistas. Ao invés de se explicar, exerce essa função. Em seguida continua seu caminho errático nesse espaço. Nas últimas cenas, uma turista americana, presenteada por Mr. Hulot com um lenço de estampas dos marcos históricos de Paris e com um ramo de lírios do vale, nota que os postes de iluminação, através da janela do ônibus, possuem a mesma forma da flor. Ao fundo, o céu surge no primeiro plano do filme: referência ao mundo de sonhos de René Magritte. O transporte coletivo que a leva de volta ao aeroporto se distancia, enquanto a noite cai: com o céu escuro, as luzes artificiais dos postes se assemelhando às estrelas brilhantes.

Ademais, o uso do vidro está ligado à ideia de limpeza e higiene. Sendo assim, é criada a ilusão de inexistência do que Bataille denomina de animalidade: um princípio de inacabamento da própria humanidade. “(...) trata-se sempre de opor à desordem animal o princípio de humanidade realizada, pela qual a carne ou a animalidade não

existem”⁴⁰⁰. A animalidade diz respeito ao não-saber, à desordem dos sentidos, à negação da oposição construída: o social e o natural. A noção de humanidade, segundo Bataille, “admite apenas o espaço limpo de uma casa, dos pisos, dos móveis, dos vidros, através dos quais se deslocam pessoas veneráveis, por sua vez, inocentes e invioláveis, tenras e inacessíveis.”⁴⁰¹ Sigmund Freud determina como fator social a tendência cultural para limpeza, cujas justificativas respaldam-se em considerações higiênicas. “O incentivo à limpeza origina-se num impulso a livrar-se das excreções, que se tornaram desagradáveis à percepção dos sentidos. Sabemos que, no quarto das crianças, as coisas são diferentes.”⁴⁰² O uso de vidro em “Pillar of the Fire” (1948) assim como *The Fireman* (1951), conjura o homem que tenta escapar do animal. Nem que seja apenas fuga visual, decorrente dos requisitos de limpeza. Consiste em sintoma de algumas particularidades na novela de Bradbury: a condenação do contato direto, do contágio consiste em forma de controle. A opressão se faz por meio ditadura da higienização em detrimento da desordem animal, dos sentidos e do não saber. O vidro configura experiências monitoradas, limitadas.

⁴⁰⁰BATAILLE, Georges. *Teoria da religião*. Tradução de Eliane Robert Moraes. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2015, p.36.

⁴⁰¹ Ibidem, p. 110.

⁴⁰² SIGMUND, Freud. *O mal estar da civilização*. Tradução de Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2010, p.54.

CAPÍTULO 3 - NOVO HOMEM, MAS QUANDO?

3.1 - MILDRED – UM CORPO QUE SOBREVIVE

A alienada Mildred é obcecada pela perfectibilidade física: ser magra, eternamente jovem e refém de padrões impostos pelos meios de comunicação⁴⁰³. Para isto ou por causa disto, ela toma antidepressivos, soníferos e estimulantes. Quando não está assistindo televisão, a esposa de Montag usa *trimble-radio*⁴⁰⁴ em seus ouvidos até quando está deitada na cama. Algumas vezes, quando Montag está dormindo à noite, ela dirige em alta velocidade pelas ruas se sentindo inspirada a atropelar cães. Montag descreve esposa como fútil, vazia, sem expressão, destrutiva, uma morta-viva que sequer assume a overdose de remédios que ingere. Seu corpo é comparado a um louva-a-deus em dieta: magro, sem força, sem vitalidade e sem músculos.

Em oposição ao corpo maleável, leve, flexível de Mildred, Emma Fleet, em “The Illustrated Woman” (1961). também de autoria de Bradbury, é fascinante aos olhos do anão Willy Fleet: “A senhora é a mulher mais adorável do mundo inteiro”.⁴⁰⁵ Na noite de núpcias, o marido começa a desenhar e tatuar cada milímetro dos seus cento e quarenta e cinco quilos. Após oito anos de felicidade conjugal, não há mais superfície para ser tatuada em seus duzentos e um quilos de massa corporal. Fleet, então, passa a lançar olhares furtivos a outras obesas. Em desespero, Emma procura um psiquiatra para aumentar o seu peso. Sem entender de início o que a paciente deseja, Dr. Georges alerta que a psiquiatria é ineficiente em reduzir o apetite de mulheres como ela. Desfeito o mal entendido, após narrar ao perplexo médico sua vida inexpressiva antes de conhecer o marido em uma feira, Emma desabotoa seu casaco e desvela suas tatuagens. Seu corpo é branco e liso como mármore. O médico, então, prescreve a Emma apagar os desenhos do seu corpo para que Flitt possa iniciar novas tatuagens.

Ao invés do autoritarismo das formas magras, da economia do olhar, despontam grandes extensões de gordura, a exigência de um período maior de contemplação. O peso demanda lentidão enquanto a

⁴⁰³ Em *The Fireman* (1951), há referências tanto ao rádio quanto à televisão como mídias que Mildred utiliza cotidianamente. O rádio é escutado pelos bombeiros na corporação e veicula frequentemente anúncios da iminência da guerra. Já a televisão exhibe como entretenimento inclusive a perseguição de dissidentes (os que leem livros, pois os que apenas portam livros são logo liberados pela polícia).

⁴⁰⁴ BRADBURY, Ray. “The Fireman”. In: *Galaxy Science Fiction*, New York: NY: 1951, p. 9.

⁴⁰⁵ Idem, 1983, p. 128.

leveza denota rapidez, velocidade – estas duas últimas constituem exigências da vida contemporânea. O narrador de *A lentidão* (2011), de Milan Kundera, indaga-se acerca do local para onde foram aqueles que gostavam de flunar, do motivo de a vagareza ter desaparecido. Enfatiza que a ociosidade, a partir da modernidade, tornou-se sinônimo de desocupação. “Eles estão contemplando as janelas de Deus”⁴⁰⁶ O improdutivo remete a Epicuro, para quem a felicidade só pode ser auferido quando o homem entende que o prazer possível é aquele alcançado pela ausência de preocupação da mente e do corpo. Essa, para o filósofo, é a verdadeira ideia de felicidade.

A obesidade está presente nas pinturas e esculturas do colombiano Fernando Botero. O artista parece pintar apenas nos dias de domingos, quando as pessoas desfrutam o seu tempo de lazer com suas melhores roupas e belos penteados. O mundo do trabalho é raramente retratado. A corpulência engloba pessoas e objetos. A deformação surge do desejo de acentuar a sensualidade das imagens. Paradoxalmente, o volume exagerado aparece como realidade flutuante e leve. Há quem vislumbre as pinturas do artista de outra ótica. É o caso do escritor Alberto Moravia, que via a obra como expressão do que o mundo tinha se tornado: um pesadelo letárgico e complacente.

Os desejos de Mildred se resumem aos produtos oriundos da publicidade de televisores, do rádio: automóveis velozes, produtos de beleza, roupas. Seus anseios correspondem a uma falta que não se realiza de maneira definitiva e satisfatória pela própria Mildred. Barbitúricos⁴⁰⁷ são ingeridos por ela, freneticamente e em grande quantidade:

She would lie that way, blankly, hour upon hour, and then rise and go soundlessly to the bath. You could hear faucet water run, the tinkle of the sedatives bottle, and Mildred gulping hungrily, frantically, at sleep. She was awake now. In a moment she would rise and go for the barbiturates.⁴⁰⁸

Mildred faz uso selvagem para enfrentar as relações tênues entre dor e prazer, anestesia e sensibilidade. Ao ingerir comprimidos é como

⁴⁰⁶ KUNDERA, Milan. *A lentidão*. Tradução de Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p.8.

⁴⁰⁷ Em *Admirável Mundo* (1931), de Adolfo Huxley, os cidadãos ingerem regularmente a droga soma para manterem-se felizes, calmos e politicamente passivos. Em *Blade Runner* (1982), de Philip Dick, existem os aparelhos gerenciadores de ânimo.

⁴⁰⁸ BRADBURY, Ray. “The Fireman”. In: *Galaxy Science Fiction*, New York: NY:1951, p. 9.

se tentasse recuperar algo de si e do outro, restaurar um equilíbrio em sua própria sensibilidade, uma apropriação, uma renovação. Na consolidação do capitalismo, já na fase de controle da subjetividade, ao se justificar o império da razão sobre a paixão, as experiências de canibalismo (desejo de fragmentação) são denegadas. Estas práticas tentam alcançar limiares de sensibilidade, ou seja, a alteração da qualidade da percepção. O investimento libidinal contempla, ao mesmo tempo, o objeto e sua perda. Como este desejo de mera variação nunca saiu de cena, embora a civilização o renegue em seu discurso científico, ele retorna de outra maneira e a todo momento. Daí a compulsão de Mildred pelos barbitúricos em doses cavaleares. Uma vez utilizado, seu valor extingue-se. Assim, não existe a ideia de valor imanente. O evento de inclusão do outro, de repetição do diferente, de apoderamento, de aliança entre pulsão de vida e pulsão de morte permanece como embate porque nunca renunciou ao seu lugar. A via química (indústria farmacêutica) nada mais é do que sintoma do aprisionamento da experiência. O ser humano para se manter vivo demanda algo fora de si, estranho a ele próprio, a começar por alimentos.

Raúl Antelo, por sua vez, oferece outro exemplo de que a ingestão de valor recompõe a destruição que domina a vida. Trata-se do uso da cocaína (valor) que Freud faz para garantir sua entrada no contexto aristocrático - representado neste momento pela casa de Charcot. O jovem médico de província, alemão, judeu e desastrado no uso social das línguas estrangeiras, enfrenta o desafio e sua crescente ansiedade com uma pequena dose que irá lhe proporcionar autodomínio como antecedente do poder e prestígio que irá desempenhar. Antelo prossegue afirmando que o consumo da cocaína, para Freud, nada mais é do que a fissura:

Mas o que é, afinal de contas, uma fissura? Nem interior, nem exterior ao acontecimento, nem própria, nem alheia ao processo, a fissura coloca-se, ideal e incorpórea, na fronteira, no limiar das percepções. Não se busca nela a realização de um desejo nem a obtenção de um efeito, mas um endurecimento ou dobra do presente, cindido em dois tempos. Um tempo virtual, ora muito arcaico, ora muito distante e ainda remoto, passa a ser apreendido, graças à fissura no presente endurecido que o cerca, como ao corpo mole de uma água viva. Nessa fissura, situada atrás do pensamento, como diria Clarice Lispector, no

centro mesmo do it, a dureza mantém a realidade desbotada e informe à distância.⁴⁰⁹

Na trilha da ideia paradoxal de que a vida é morte, conclui-se que o sedativo que deveria ser cura, mesmo que momentânea, para Mildred acaba por se tornar veneno. Derrida, a partir do diálogo *Fedro*, de Platão, diz ser impossível a tradução do termo *farmakon*. Este, devido à deformação, indeterminação ou sobredeterminação, no entanto, sem contra senso, é traduzido simultaneamente por ‘remédio’, ‘veneno’, ‘droga’, ‘filtro’, etc.”. Na sociedade de *The Fireman* (1951), a comunicação entre estes dois valores está interrompida. Declina-se a ambivalência entre *kósmos* e *lógos*. *Kósmos*. O “ser vivo selvagem, uma animalidade ambígua”⁴¹⁰, encontra-se dominado, subjugado, paralisado pelo *lógos*. Não há relação entre ambos, apenas a proeminência de um sobre o outro. Assim, não é possível vislumbrar duas forças, dois gestos. Inexiste a passagem. A fruição, o movimento, o jogo de um em outro, da alma em corpo, do bem em mal, do dentro no fora, da memória em esquecimento, da fala em escritura é dispensado. Ocorre produção do mesmo, mas não da diferença. Montag não contemplará a esposa “prometer-se ao infinito e se escapar sempre por portas secretas, brilhantes como espelho e abertas sobre um labirinto.”⁴¹¹ A persuasão, o encantamento, a força mágica do quase nada da qual se constitui a fala (abordada por Derrida), no caso da esposa de Montag, não adentra a sua alma. Se não há encantamento não existe prazer. Assim, ela não apazigua o terror nem faz brotar a alegria, sequer fomenta piedade ou inquietação em si. Derrida afirma:

A potência do discurso (toû logoû dúnamis) tem a mesma relação (tòn autòn dé lógon) com a disposição da alma (prós tèn tês psuchês táxin) que a disposição das drogas (tòn pharmákon táxin) com a natureza do corpo (tèn tan somatón phúsín). Da mesma forma que algumas drogas evacuam do corpo alguns humores, cada uma o seu, e umas estancam a doença, outras a vida; do mesmo modo alguns discursos afligem, outros revigoram; uns aterrorizam, outros animam os auditores; outros, por uma má persuasão, drogam

⁴⁰⁹ ANTELO, Raúl. “Transgressão e modernidade”. In: *Políticas canibais: do antropofágico ao antropométrico*. Ponta Grossa: Ed. UEPG, 2001, p.269-70.

⁴¹⁰ DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Tradução de Rogério Costa. São Paulo: Iluminuras, 2015, p.74.

⁴¹¹ Ibidem, p.91.

a alma e a enfeitçam (tèn psuchèn epharmakeúsan kai exegoeteúsan).⁴¹²

Sucede às drogas, aos medicamentos o que , por sua vez, ocorre às ferramentas e às armas. Deleuze e Guattari notam que:

Sempre se pode distinguir as armas e as ferramentas segundo seu uso (destruir os homens ou produzir bens). Mas se essa distinção extrínseca explica certas adaptações secundárias de um objeto técnico, ela não impede uma convertibilidade geral entre os dois grupos, a ponto de parecer muito difícil propor uma diferença intrínseca entre armas e ferramentas.⁴¹³

Medicamentos e drogas permutam suas determinações assim como ferramentas de trabalho e armas de guerra. Reconhece-se que há diferenças interiores, mas o ponto a ser destacado é que não é a ferramenta que determina o trabalho, e sim o inverso. Tanto as armas e as ferramentas quanto as drogas e os medicamentos estão sujeitos às mesmas leis que definem rigorosamente a esfera comum. Qualquer objeto (arma, ferramenta, droga, remédio ou alimento) permanece abstrato, indeterminado até que seja reportado a um agenciamento que o constitua como tal. O automóvel conduzido por Mildred tem a função de deslocamento. O uso da ferramenta de ir de um lugar para outro engloba a função de arma: atropelar os cães. Clarisse foi morta em decorrência de atropelamento, à noite, quando caminhava pelas vias públicas. Para a consumidora integrada à sociedade subsistir, é necessário cumprir o seu relax, sua diversão. Como ela não consegue escapar de si mesma, por mais que tente através dos medicamentos, o carro é utilizado como compensação: divertir-se matando cachorros. Quem sabe até pedestres? A violência que a cerca (incluindo os outros cidadãos) foi introjetada de maneira cabal. É praticada em silêncio com a conivência da instituição social que a deveria fiscalizar. A máquina possante do carro recupera, momentaneamente, para a reprimida, alienada e impotente Mildred, a ilusão de potência. Isto lhe possibilita experimentar momentos de tensão seguidos de alívio. O carro confere-lhe a ilusão de lhe restituir emoções desaparecidas e sensações de poder, domínio. Sua relação com o automóvel compensa a incomunicabilidade, ausência de interesse pelo outro, rejeição do diálogo (a comunicação

⁴¹² Ibidem, p.74-5.

⁴¹³ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 2008, vol.5, p. 72.

entre ela e o marido, muitas vezes, se dá através da leitura labial), ausência de vínculo afetivo com o outro.

Quando Mildred ingere vinte comprimidos de calmantes (exatamente como no ano anterior), é levada para o hospital por Montag. Os médicos fazem uma limpeza em seu estômago. O corpo individual da esposa de Montag não pode ser eliminado. Então, ela sobrevive contra sua própria vontade, às custas das técnicas utilizadas pelos médicos. Está à mercê da vontade institucional (a medicina)⁴¹⁴ que evita o seu suicídio – procedimento que inclui transfusão de sangue:

And he wondered, did she take twenty tablets now, like a year ago, when we had to pump her stomach, and me shouting to keep her awake, walking her, asking her why she did it, why she wanted to die, and she saying she didn't know, she didn't know, she didn't know anything about anything!⁴¹⁵

A subjetividade de Mildred é reduzida ao seu corpo, à sua aparência, à sua imagem, à sua *performance*. Sua identidade constitui-se em seu corpo. Este não se encontra docilizado pelas instituições disciplinares, pela máquina panóptica⁴¹⁶, como ocorria aproximadamente cem anos atrás. Trata-se agora de voluntariamente Mildred adequar o seu corpo às normas científicas da saúde, longevidade, “equilíbrio”, da cultura do espetáculo, conforme o modelo das celebridades. Existe compulsão do eu para causar o desejo do outro por si, mediante a idealização da imagem corporal, mesmo à custa do detrimento do bem-estar. A satisfação erótica é substituída pela

⁴¹⁴ A medicina armou-se como um potente complexo de saber e poder, nas sociedades ocidentais, a partir dos séculos XVIII e XIX. As populações e os corpos individuais passam a ser disciplinados. Acontecimentos aleatórios que incidem sobre o ser humano passam a ser controlados como as patologias. Para isto são impostos parâmetros normalizadores que estão em sintonia com os interesses das indústrias.

⁴¹⁵ BRADBURY, Ray. “The Fireman”. In: *Galaxy Science Fiction*, New York: NY: 1951, p.10.

⁴¹⁶ O panóptico consiste em um sistema prisional formulado pelo filósofo e jurista inglês Jeremy Bentham (1748 – 1832). Podemos descrevê-lo como um prédio de disposição circular, envolto por celas alinhadas, perscrutadas pelo olhar vigilante do observador assentado em uma torre central. As janelas recobertas com persianas ou biombos impedem aos que estão sendo observados de perceberem seus observadores. Logo quem vê nunca é visto. Assim como quem é visto nunca vê e está hipoteticamente em constante observação. Por sua vez, os detentos, comunicáveis entre si, praticam suas respectivas ocupações, maximizando os benefícios possíveis para si mesmos e para a sociedade em geral, imersos em sentimento infundável de constante observação.

BENTHAM, Jeremy. *O panóptico*. Tradução de Lopes Louro, M. Magno, Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

mortificação autoimposta. Mildred encontra-se, sem coação, submetida à tirania da corporeidade perfeita, em nome de um gozo sensorial cuja imediatividade eleva o seu custo em sofrimento. A morte está fora do seu controle, assim como a vida se encontra fora do seu alcance. A administração inalcançável do corpo de Mildred é algo distinto do que Michel Foucault reivindica, à esteira de Nietzsche, quando pensa o cuidado de si⁴¹⁷ no antigo caráter greco-romano. O cuidado e o sonho de si como forma de vida, onde o cultivo de si está atrelado ao cultivo de dada dessubjetivação através de práticas primordiais de liberdade, cedem ao zelo e ao encantamento de si como vida conformada e com formas pré-definidas em que a liberdade não consegue ser vislumbrada. O adestramento metódico de Mildred com seu próprio corpo visa beleza e boa forma científica e estética a qualquer preço. Encontra-se na contramão do que Deleuze denomina de “gorda saúde dominante” Ao conceber a literatura como questão de saúde, aproxima literatura e vida:

A literatura aparece, então, como um empreendimento de saúde: não que o escritor tenha forçosamente uma saúde de ferro (haveria aqui a mesma ambiguidade que no atletismo), mas ele goza de uma frágil saúde irresistível, que provém do fato de ter visto e ouvido coisas demasiado grandes para ele, fortes demais, irrespiráveis, cuja passagem o esgota, dando-lhe contudo devires que uma gorda saúde dominante tornaria impossíveis. Do que viu e ouviu, o escritor regressa com os olhos vermelhos, com os tímpanos perfurados. Qual saúde bastaria para libertar a vida em toda parte onde esteja aprisionada pelo homem e no homem, pelos organismos e gêneros e no interior deles? A frágil

⁴¹⁷ O corpo, para Foucault, não possui sentido semelhante ao do organismo. Aquele se constitui por intermédio da própria disposição do homem em estabelecer ligações. Esta realização somente é possível nas relações com o outro, as ideias, as imagens. Segundo Foucault, através das práticas de si é que os indivíduos tornam-se sujeitos. Cada um constitui a si próprio e, em seu respectivo corpo, seus modos de subjetivação. A concepção de corpo defendida pelo filósofo volta-se para a formação de corporeidade significativa e aos valores formadores de personalidades autênticas. A educação do corpo pertence ao nível da formação do sujeito. Cada um precisa cuidar de si mesmo, pois “[...] o cuidado de si é um privilégio-dever, um dom-obrigação que nos assegura a liberdade, obrigando-nos a tomar-nos nós próprios como objeto de toda a nossa aplicação”.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade: o cuidado de si*. Tradução de Luís Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Graal, 1985, p. 53.

saúde de Spinoza, enquanto dura, dá até o fim testemunho de uma nova visão à passagem da qual ela se abre.⁴¹⁸

Mildred maneja o seu peso, controla a própria alimentação, consome as novidades dos cosméticos. A saúde se confunde com aparência. Seu corpo autoritário diante do modelo inalcançável acaba por excluir uma parcela da população que não obedece a este padrão. Ademais, seu corpo tornou-se sustentáculo de informações, pois consiste em definidor de identidade individual e de grupo.

Montag, ao ver a esposa tentando mais uma vez suicídio, diz que ela o faz sem saber o motivo. Mildred, com sua atitude, estaria colocando-se na tangente da finitude, brincando com o ponto limite, como a senhora que se consumiu no fogo com os seus livros e morada ? A vertigem de possibilidade de outro mundo, da morte como tentação da alteridade absoluta da guardiã do acervo está distante da alienação da subjetividade de Mildred. Sua finitude é reapropriada em bases de serialização, redundância, repetição sem diferença. Sua subjetividade é mediada pela hegemonia das mídias e se encontra mergulhada em infantilismo. Mildred assume a morte e sua finitude através da subjetividade capitalista débil que não é mutante nem libertina. Em suas intermináveis noites em frente à televisão - ao contrário dos personagens de Kafka que, levados ao limite, se debruçam nas “janelas” - a morte foi abolida:

Late in the night he looked over at Mildred. She was awake. There was a tiny dance of melody in the room. She had her thimble radios tamped into her ear, listening, listening to far people in far places, her eyes peeled wide at deep ceilings of blackness. Many nights in the last ten years he had pined her with her eyes open, like a dead woman.⁴¹⁹

O olhar de Mildred contempla o vazio de qualquer coisa. As suas manifestações do seu corpo (imagem, texto, carne) não consistem em movimento ininterrupto para a exterioridade, para o outro de si (o si mesmo enquanto outro), para a passagem. Nada se revela ou emerge. Nada resiste nem insiste. Seus sentidos encontram-se estagnados. Suas tentativas de suicídio são mecânicas e repetitivas. Sua existência restringe-se à aparência compacta, identidade-padrão massificada. Sua

⁴¹⁸ DELEUZE, GILLES. *A imagem - tempo*. Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Ed.Brasiliense, 2013, p 14.

⁴¹⁹ BRADBURY, Ray. “The Fireman”. In: *Galaxy Science Fiction*, New York: NY: 1951, p. 9.

potência acha-se represada. A partir de Mildred, é compreendido a configuração entre vida e poder. Seu corpo, sua afetividade, seu psiquismo, sua subjetividade, sua imaginação foram invadidos, colonizados, quando não expropriados pelos poderes. A redução de Mildred a passividade, sua submissão ao capital é entendida à luz do biopoder. Segundo Agamben, que atualiza Foucault⁴²⁰, o biopoder não se incumbe de fazer viver, nem morrer, mas de sobreviver. Cria sobreviventes. Produz a sobrevida. No contínuo biológico, busca isolar o último substrato de sobrevida. Nas palavras de Agamben:

Pois não é mais a vida, não é mais a morte, é a produção de uma sobrevida modulável e virtualmente infinita que constitui a prestação decisiva do biopoder de nosso tempo. Trata-se, no homem, de separar a cada vez a vida orgânica da vida animal, o não-humano do humano, o muçulmano da testemunha, a vida vegetativa, prolongada pelas técnicas de reanimação, da vida consciente, até um ponto limite que, como as fronteiras geopolíticas, permanece essencialmente móvel, recua segundo o progresso das tecnologias científicas ou políticas. A ambição suprema do biopoder é realizar no corpo humano a separação absoluta do vivente e do falante, de zoê e biós, do não-homem e do homem: a sobrevida.⁴²¹

Sobrevivência é o estado de Mildred. Condenada a não morrer até que a medicina e o Estado decidam o contrário, sua morte está suspensa, encontra-se sequestrada. Se lhe foi retirada a dignidade de sua própria morte, Mildred consiste em cadáver vivo, bem vestido, medicalizado existencialmente e que habita uma zona intermediária entre o humano e o inumano. Sequer consegue recordar o ano e onde conheceu seu marido Montag, embora estejam juntos há dez anos e ambos tenham 30 anos de idade. De certa maneira, todas as Mildreds são sobreviventes ao modo dos “muçulmanos”. Ou seja: efeitos generalizados do biopoder que abarcam a sociedade de consumo. Perderam sua condição de existência livre. Não conseguem criar lugares a partir dos quais foram deixadas de

⁴²⁰ Foucault, ao cunhar o termo biopoder, busca discriminá-lo do regime que o precedia - a denominação soberania. Competia ao soberano a prerrogativa de matar os que ameaçavam seu poderio e deixar viver os demais. No contexto biopolítico, não cabe ao poder fazer morrer, mas sobretudo, fazer viver, isto é, cuidar da população, da espécie, dos processos biológicos, otimizar a vida. Gerir a vida mais do que exigir a morte.

⁴²¹ AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)*. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008, p.90.

lado, espaços onde tenham possibilidade de se expor de maneira atuante no mundo.

O muçulmano, para Agamben⁴²², representa o fundo do modelo biopolítico em que se enraíza o homem atual. Recuperada por Primo Levi em seus livros, essa denominação foi utilizado nos campos de concentração primeiro pelos alemães e, posteriormente, pelos próprios judeus para aludir aos prisioneiros cujas vidas foram expostas e desnudadas pelo soberano. São aqueles que foram expostos em situação de abandono total. Encontravam-se abaixo da humilhação, do horror e do medo. Foram reduzidos a completa apatia e indiferença. Sua figura está relacionada com a pura zoé e nada com a bíos.

Mildred não sente fome. Ao não experimentar o frio ou o calor, não se interessar pelo perceptivo através do toque, ela acaba por não ter a experiência da transcendência com a música, a dança. Durante uma tarde chuvosa, ela e Montag:

They read a man named Shakespeare and a man named Poe and part of a book by a man named Matthew and one named Mark. On occasion, Mildred glanced fearfully at the window. (...) When it was five o'clock her hands dropped open. 'I'm tired. Can I stop now?' Her voice was hoarse. 'How thoughtless of me.' He took a book from her. 'But isn't it beautiful, Millie? The words, and the thoughts, aren't they exciting?' 'I don't understand any of it.' 'But surely' 'Just words.' 'But you remember some of it.' 'Nothing.' 'You'll learn. It's difficult at first.' 'I don't like books,' she said. 'I don't understand books. They're over my head. They're for professors and radicals and I don't want to read any more. Please, promise you won't make me.' 'Mildred!' 'I'm afraid,' she said, putting her face into her shaking hands. 'I'm so terribly frightened by these ideas, by Mr. Leahy, and having these books in

⁴²² Ibidem.

the house. They'll burn our books and kill us. Now, I'm sick.'

'I'm sorry' he said at last, sighing. 'I've put you on trial, haven't I? I'm way out front, trying to drag you, when I should be walking beside you, barely touching. I expect too much. It'll take months to put you in the frame of mind where you can receive the ideas in these books. It's not fair of me. All right, you won't have to read aloud again.'

'Thanks.'

'But you must listen. I'll explain.'

'I'll never learn. I just know I won't.'

'You must if you want to be free.'

'I'm free already. I couldn't be freer.'

'You can't be free if you're not aware.'

'Why do you want to ruin us with all this?' she asked.⁴²³

Mildred não escuta, não entende, não quer prestar atenção. Seu temor, os livros, contraria o “mundo” organizado às custas de medicalização. Permitir a desordem da arte significa ser penetrada por angústia e dor, implodir o destino previamente traçado, fragmentar-se necessariamente, permitir-se vivências multiplicadas em termos de percepção e consciência. Os dois corpos antagônicos (Montag e Mildred) não se transformam no limiar (experiência da leitura). Um e outro não se encontram, porque Mildred acredita que se trata de um jogo entre heróis e bandidos. É sintomático quando afirma que está doente após ler os livros. A escritura de Shakespeare, Poe, Matthew, Mark, correspondem ao efeito da cicuta de Sócrates, do entorpecente, do descaminho. O veneno, os livros, é também sua cura. A ambivalência daquilo que se constitui como maléfico ou benéfico é notada por Derrida ao fazer menção ao termo *phármakon*:

O antídoto ainda é a episteme. E como a *hybris* não é, no fundo, mais que esse arrebatamento desmedido que conduz o ser ao simulacro, à máscara e à festa, o único antídoto será aquele que permite guardar a medida.⁴²⁴

⁴²³ BRADBURY, Ray. *The Fireman*. New York: NY: Galaxy Science Fiction, 1951, p.22-3.

⁴²⁴ DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Tradução de Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2015, p. 107.

Do apaziguamento, ela transita para a fruição. Foi contagiada com o germe da libertação, possibilidade de salvação e virtude catártica da literatura. Montag, por sua vez, adoece quando retorna do incêndio da casa da guardiã do acervo e toma conhecimento através da esposa que Clarisse está morta. Como Mildred que tem o hábito de dirigir a noite em alta velocidade toma conhecimento de que a adolescente foi atropelada?

As imagens, os sons, as cores da televisão predominam na sala, na residência do casal. E os cheiros? O abjeto? O olho de Bataille? Mildred almeja conversar amenidades com suas amigas e assistir programas⁴²⁵ de televisão que não indagam nada e jamais fazem menção à guerra, embora as casas trepidem constantemente com os voos dos jatos. Porém, Montag impõe mais uma vez a experiência da literatura. Ordena silêncio e declama “Dover Beach”, de Matthew Arnold. Este poema aponta para a falta de sentido da vida em um mundo em que deus foi forçado pela ciência a abandonar os homens. Assim, não se sabe mais quem é o inimigo. Indica as dúvidas que pairam entre os novos avanços na área industrial e científica e as antigas maneiras de explicar o mundo. Em outras palavras: a configuração simplista do isto ou aquilo. Ou os homens-livros ou os telespectadores. Não se cogita um contágio entre mídias e livros.

Mildred prefere ser apenas mais uma na multidão de milhares de outras Mildreds. Seu corpo, seu rosto não apresentam marcas do tempo. O que se instala no mundo que a cerca é um clima de monotonia e asfixia – permanecendo como fatalidade. Ela jamais viveu, embora acredite viver. Jamais amou, embora acredite amar. Nunca evoca o passado. O cheiro do marido abafado pelo querosene, a cor dos olhos, a voz, o riso, os gritos do marido estão registrados para o esquecimento. Não tolera o silêncio. Alterna os sons, mais precisamente os barulhos dos programas da televisão com o fone do rádio nos ouvidos, vinte quatro horas por dia. Não deseja quebrar barreiras para aproximar-se do desmedido no mundo que habita, que a rodeia. Reina o tédio, a solidão, a dificuldade de ser, de amar e ser amada. Mildred não impressiona, não encanta, não desperta prazer. Ao denunciar o marido como dissidente, incorpora o papel de colaboracionista do sistema vigente. Sua morte física natural pelo suicídio lhe é vedada. Os rastros de angústia afloram no desejo de morte. Mildred não é capaz de chorar. A vida amordaçada

⁴²⁵ Em *Fahrenheit 451* (1953), há a menção a programas que veiculam o desenho animado de três palhaços brancos se esquartejando ao som de gargalhadas e de imagens noticiários que mostram carros correndo velozmente, colidindo, recuando e colidindo entre si.

pela sociedade do controle abafa seus gritos internos, sua loucura, sua angústia, sua tristeza. Sua potência para a vida e para a morte estão estagnadas. Ainda foram arrombadas para a fruição. À maneira sintomatológica de Nietzsche, diagnostica-se uma economia, um investimento, sob a aposta de sacrifício desinteressado. Mildred, ao renunciar à potência, não consente a paixão e o gozo. A literatura não está entre suas escolhas. Mildred invoca o aprisionamento, o suplício, as confiscações de si mesma. Refuta a busca de conhecer-se a si mesma pelo desvio e pela linguagem do outro. Seu assunto preferido, como declarou ao marido, é apenas ela mesma.

A partir desta compulsão e condenação pelo “eu mesma”, visualiza-se uma torção da subjetividade. Exemplo de como o sujeito moderno configura suas experiências, Mildred está dissolvida na visibilidade da telas de televisão. Sua interioridade pulsante encontra-se medicalizada. Sua aparência corporal assume a função de indicar quem é. Os conflitos psíquicos, os abismos da alma se metamorfoseiam em torno do corpo físico. A imagem visível se molda aos padrões veiculados pela mídia. Sua personalidade exhibe-se em padrões homogêneos e impostos. As angústias são solucionadas, incessantemente, compulsivamente, através do dinheiro que possibilita o consumo de mercadorias. As soluções são comercializadas, descartáveis. Em detrimento da filosofia, da arte, intensifica-se a proliferação da medicina, mais especificamente das intervenções cirúrgicas, com o uso da técnica.

4.2 – MONTAG - O HOMEM DAS SOLAS DE FOGO

Em um futuro próximo, outubro de 2052, a iminência da guerra é anunciada pelo rádio, em uma manhã escura: “This country stands ready to defend its destiny and . . .”⁴²⁶ Sob o som de quinhentos jatos, a edificação da corporação dos bombeiros estremece, em *The Fireman* (1951). O fim dos tempos é indicado também pela seguinte caracterização: a estação do ano, inverno, o céu escuro, o silêncio entre os colegas de trabalho. Em períodos incertos, as chamas da esperança são acesas cotidianamente pelas fogueiras de livros embebidos de querosene e incendiados em público. Entre os indiferentes censores e colegas de trabalho, o pirotécnico Montag é eleito como aquele que, aos moldes de uma conversão religiosa, transita entre os homens-livros e os bombeiros. Similar ao bíblico Paulo que ilumina os olhos e encanta os

⁴²⁶ Ibidem, p. 4-5.

ouvidos, sua crença é desmedida, triunfadora, universal. O sopro, a língua de fogo, torna-se símbolo dos desejos desenfreados. A conquista da crença pela língua do desejo implica a submissão pela visão. A respeito do discurso paulino que aproxima o dom da língua e a crença em imagem, Marie-José Mondzain (2015) dirá:

(...) a língua do amor pôde unificar-se com a língua do ódio. Foi assim que o espectador nazi pôde um dia tirar gozo de ser apenas um corpo juntamente com todos aqueles que assistiam a um mesmo espetáculo e que, sem estremecer, aceitaram repetir e amplificar os gestos de perseguições que assassinaram, durante séculos, todos os que permaneciam fiéis à palavra, à letra, ao julgamento.⁴²⁷

Montag consiste na tradução do latim “Dies Lunae” para o alemão, em “Tag der [Mondgöttin] Luna”. (Dia da Deusa Luna). A lua, por sua vez, é também a origem do termo “lunático. Em alemão, Montag significa segunda-feira, o primeiro dia de trabalho após o descanso. Está relacionado à serventia inerente ao regime feudal. É considerado pela cultura popular o intervalo de tempo de 24 horas mais tedioso da semana. Está em oposição à sexta-feira, período que precede o dia de descanso. Além disso, sexta-feira consiste na alcinha do nativo em *Robinson Crusoe* (1719), de Daniel Defoe. Sexta-feira designa o marginal, o excluído, o aculturado. Seguindo a trajetória da narrativa de Defoe, Montag encarna aquele que ensina o outro a falar, dá o nome, instrui o selvagem a dizer “sim” e “não”. Indica o lugar que os recém-nascidos devem ocupar. Impõe ao outro a sujeição. É o civilizador. Personifica aquele que faz demonstrações com a arma de fogo, o lança-chamas.

O prazer dos bombeiros em incinerar livros⁴²⁸ é prolongado no cuidado com o equipamento de trabalho: o capacete e a jaqueta à prova de fogo são guardados de forma ordenada e na conformidade:

⁴²⁷ MONDZAIN, Marie-José. *Homo spectator: ver fazer ver*. Lisboa: Orfeu negro, 2015, p. 214-15.

⁴²⁸ Em 1940 e 1941, as autoridades do Serviço Postal americano confiscaram seiscentas toneladas de livros estrangeiros na Costa Oeste e os destruíram. Muitas universidades, entre setembro de 1939 e dezembro de 1941, aniquilaram livros atribuídos aos inimigos alemães. O Departamento de Estado americano, às vezes de maneira encoberta e outras de forma explícita, pronunciou-se contra certos livros. Durante a caça a escritores de tendência comunista, em 1940, um ataque surpresa contra a livraria de um dos membros do Partido Comunista em Oklahoma City resultou no confisco e na queima de centenas de livros de Lenin e Marx. Os clientes foram detidos e os encarregados condenados a dez anos de prisão. Em 1954, iniciou-se

The firemen slumped in their coal-blue uniforms, with the look of thirty years in their blue-shaved, sharp, pink faces 'and their burnt-colored hair. Stacked behind them were glittering piles of auxiliary helmets.⁴²⁹

A imagem do homem da organização está presente. A mão de Montag, assim como a dos outros bombeiros, é utilizada para acionar o lança-chamas. A boca serve para ordenar, organizar, repreender. Os pés levam o funcionário ao trabalho. As mãos de Mildred acionam o controle remoto da televisão, retiram os tranquilizantes, os antidepressivos e os estimulantes dos frascos e os ingerem. No ritual de destruir livros com o fogo, Montag, junto com os colegas, após uma denúncia anônima, incinera os volumes em espaço público, sem a presença do proprietário, mas diante da plateia constituída pelos vizinhos do leitor denunciado. Ao lado disso, é possível perceber que Montag não partilha alguns hábitos inseridos nesta sociedade: ao contrário de sua esposa, não assiste aos programas de televisão e nem conduz o carro em alta velocidade; não fuma cigarros como os demais cidadãos.

Comete atos de rebelião ao apropriar-se de livros que deveriam ser queimados e os lê. Sua teimosia busca de forma calculada manter acesa a chama da revolta que beneficia a si próprio em sua performance civilizatória. Montag assemelha-se a Ulisses que, ao passar pelas Sirenas e ouvir seu canto, primeiro, tampa os ouvidos de cada um dos companheiros, para, em seguida, ter suas mãos e pés igualmente amarrados com os cabos no mastro.⁴³⁰ Maurice Blanchot, ao questionar a maneira pela qual Ulisses venceu as Sereias, afirma que o navegador gozou o espetáculo delas sem arriscar-se e sem arcar com as consequências:

[...] aquele gozo covarde, medíocre, tranquilo e comedido, como convém a um grego da decadência que nunca mereceu ser o herói da Ilíada, aquela covardia feliz e segura, aliás fundada num privilégio que o coloca fora da condição comum, já que os outros não tiveram direito à felicidade da elite, mas somente ao

uma perseguição aos livros de Wilhelm Reich. Em 1953, foi elaborada uma lista negra de escritores cujos livros não deveriam estar nas bibliotecas

⁴²⁹ BRADBURY, Ray. "The fireman". In: *Galaxy Science Fiction*. New York, N.Y.: 1951, p. 5.

⁴³⁰ HOMERO. "Canto 12". In: *Odisseia*. Tradução de Christian Werner. São Paulo, Cosac Naify, 2014, p. 255.

prazer de ver seu chefe se contorcer de modo ridículo, com caretas de êxtase no vazio (...).⁴³¹

Assim como Ulisses, Montag proporciona a si uma experiência comportada. Em um primeiro momento, almeja abrir, no espaço do centro urbano, outra possibilidade de ocupação que fuja à lógica da massificação: introduzir um livro na moradia de cada bombeiro da organização para gerar a sensação de insegurança naqueles que se concebem como inatingíveis e sem o uso da violência:

‘We’ll have extra copies of each book printed and hide them in firemen’s houses!’

‘What?’ The professor raised his brows and gazed at Montag as if a bright light had been switched on.

‘Yes, and put in an alarm.’

‘Call the fire engines?’

‘Yes, and see the engines roar up. See the doors battered down on firemen’s houses for a change. And see the planted books found and each fireman, at last, accused and thrown in jail!’ (...)

‘But you see the confusion and suspicion we could spread?’

‘Yes, plenty of trouble there.’

‘I’ve a list of firemen’s homes all across the states. With an underground, we could reap fire and chaos for every blind bastard in the industry.’⁴³²

Os censores não conseguem justificar como as obras foram parar em suas residências e, independente de lerem ou não, a estratégia criaria uma instabilidade, através dos objetos cerceados, nos próprios disciplinadores. Cada bombeiro, então, consistiria em uma possibilidade de célula revolucionária. Não se trataria de ameaça ou revolta contra o sistema. A proposta seria embaralhar os códigos e, assim, construir um contrassenso, um absurdo, um disparate. A realidade do senso comum, expresso na organização e no gosto das casas com telas de televisão dos bombeiros, uma vez revirada pelo avesso, poderia tornar-se instável e estranha.

⁴³¹ BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2013, p. 5.

⁴³² BRADBURY, Ray. “The Fireman”. In: *Galaxy Science Fiction*, vol. 1, n° 5, February 1951, p. 29.

A criação de paradoxos, no pensamento e na política, em *Edukators* (2004), de Hans Weingartner, consiste em um ritual que se repete. Dois jovens elegem residências da classe alta berlinense para invadirem. Para isto, bloqueiam os aparatos de vigilância. A ocupação é ilegal perante as leis. Por outro lado, poder-se-ia inferir que alguns direitos sociais, como moradia, saúde, educação, estão suspensos para uma maioria, em um contexto aproximado a um estado de exceção. Jan e Peter mudam os objetos de lugar nas casas abastadas - aparelhos de som na geladeira, porcelanas chinesas no vaso sanitário, móveis empilhados, o sofá boiando na piscina... - e grafitam na parede: “os dias de fatura estão chegando ao fim; assinado: edukators”.⁴³³ Em seguida, partem sem nada levar. São ativistas ou terroristas? Jule, a terceira deseducadora, e o capitalista Hardenberg, um ex-ativista que participou ativamente dos protestos de 68, mas não ao ponto de ser exilado - oscilam nos papéis. São vítimas ou agressores? A viagem dos quatro à área rural não consiste em autodescoberta, e sim em mais conflitos. Existem “algumas pessoas que nunca mudam”, diz o bilhete escrito à mão achado pela polícia.

Ao abrir mão de produzir contrassenso, instabilidade dentro do próprio sistema em que está inserido, Montag encena os seus primeiros passos em direção contrária a uma possível mudança e ao nomadismo que, segundo Deleuze, seria um entrelaçamento entre a máquina de guerra e o espaço liso que, ao contrário do estriado, “é marcado apenas por ‘traços que se apagam e se deslocam com o trajeto. Mesmo as lamínulas do deserto deslizam umas sobre as outras produzindo um som inimitável.”⁴³⁴ Montag deposita “uma fé intacta e não-crítica na revolução” ao acreditar que a solução esteja em uma terceira via – os homens-livros, além dos velhos trilhos de trem desativados. Aponta para a construção de uma organização, uma “deriva ‘fascista’ própria das linhas de fuga coletivas”.⁴³⁵ O próprio Deleuze, em debate com André Flécheux, dirá:

O senhor pergunta se acredito na resposta dos nômades. Sim, eu creio. Genghis Khan é alguma coisa. Ele vai ressurgir do passado? Não sei, em todo caso, sob outra forma. Do mesmo modo que o déspota interioriza a máquina de guerra nômade,

⁴³³ WEINGARTNER, Hans. *Edukators*. Alemanha. 2004. 127 min. Sonoro/legendado, cor.

⁴³⁴ DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Ed. 34, 2008, vol. 5, p. 52.

⁴³⁵ ZOURABICHVILI, François. *O vocabulário de Deleuze*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 2004, p. 34.

a sociedade capitalista não para de interiorizar uma máquina de guerra revolucionária. Não é na periferia (pois não há periferia) que se formam novos nômades.⁴³⁶

A possibilidade da floresta onde residem os homens-livros ser uma espécie de força, sem forma definida, uma margem da cidade destruída pela guerra, desponta como utopia. Montag, ao encontrar-se com os homens-livros e abraçar sua causa, carrega os seus feitos violentos, com seu inseparável lança-chamas. Este engenho que projeta líquidos inflamados a fim de causar destruição pelo fogo dispara em direção à indagação de Benjamin, em sua reflexão acerca do fascismo:

Que forças portentosas e sem nome são essas que levam um homem todo inflamado com a bênção a paz a se entregar assim de corpo e alma ao louvor da guerra? (...) com lança-chamas e trincheira, a técnica tentou realçar os traços heroicos no rosto do idealismo alemão. Foi um equívoco. Porque o que tomava por traços heroicos era a face hipocrática da morte. (...) O que aqui se configura, primeiro na máscara do voluntário da guerra mundial e depois na do mercenário do pós-guerra, é de fato o militante fascista disponível para a luta de classes.⁴³⁷

Além da alienação promovida pelo fascismo, da mudança da face da guerra decorrente do mau uso da técnica e resultante do entrelaçamento entre a política e a técnica, apontadas por Benjamin, Montag reproduz o discurso dominante. Ademais, o ex-bombeiro confunde movimento com velocidade; “abandona um meio tornado amorfo ou ingrato”.⁴³⁸ Mais uma vez, recorro às palavras de Deleuze:

[...] o nômade é aquele que não quer partir, que se agarra a este espaço liso onde a floresta recua, onde a estepe ou o deserto crescem, e inventa o nomadismo como resposta a esse desafio. Certamente, o nômade se move, mas sentado, ele sempre está sentado, ele sempre está só sentado quando se move (o beduíno a galope, de joelhos

⁴³⁶ DELEUZE, Gilles. *A ilha deserta*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2010, p. 329.

⁴³⁷ BENJAMIN, Walter. “Teorias do fascismo alemão.” In: *O anjo da história*. Tradução de Maria Filomena Molder. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012, p.118; 120.

⁴³⁸ DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Ed. 34, 2008, vol. 5, p. 52.

sobre a sela, sentado sobre as plantas dos seus pés virados, ‘proeza de equilíbrio). O nômade sabe esperar, e tem uma paciência infinita.⁴³⁹

“Você veio à floresta procurar liberdade?”, indaga Kiriyama, que reside em um hotel abandonado, em *Charisma* (1999), de Kiyoshi Kurosawa. O reminiscente Kiriyama está espantado com a ingenuidade de Yabuike que contempla a floresta como um espaço destituído de desejo, de cultura. A película do cineasta japonês exhibe uma cientista, um grupo de homens organizados e focados em uma árvore milenar e moribunda e um reminiscente habitante, na disputa do símbolo da salvação de um mundo materialista, em uma mata cinzenta. De maneira semelhante a Yabuike, Montag desconhece que a natureza não é atemporal e não tem o poder de interromper a cultura. A potência do dissenso insurgirá de onde não se espera. Assim, as possibilidades de reorganização podem se ausentar das expectativas ordenadas. Em *Charisma* (1999), o tempo que não se deixa capturar estará na ausência de desejo sistematizado de um ex-policial. “Reforme as regras do mundo”, diz o bilhete entregue a Yabuike por um jovem sequestrador. Em vez de salvar o político refém do bandoleiro, o policial sai de cena e, por isso, é expulso da corporação. Em um segundo momento, será justamente o fracasso deste policial em proteger a frágil árvore que resultará na integração do arbusto à floresta e, assim, a possibilidade da sua sobrevivência ao invés de ser aniquilada. A partir deste vislumbre, o policial diz que está pronto para regressar à sua cidade, Tóquio. Em *The Fireman* (1951), Montag ainda entrevê a modernidade com seu imaginário tecnológico e seus processos subjetivos como algo “novo” que se distingue do “velho”, os livros. No desfecho da novela de Bradbury ocorre o encontro de Montag com os homens-livros. Permanece a indagação: saberá Montag que os livros são ruínas desde o seu princípio? Intuirá a contaminação entre as mídias e os livros – suportes díspares -, humano e não humano?

Antes de dar prosseguimento nesta reflexão, convido o leitor a retornar no tempo da narrativa de *The Fireman* (1951). Mais precisamente no episódio em que Montag é convidado pelo chefe dos bombeiros para integrar uma missão:

‘A call? Books to be burned?’

‘So it seems.’

Mr. Montag sat down heavily.

‘I don’t feel well.’

⁴³⁹ Ibidem, p. 52.

‘What a shame; this is a special case,’ said Leahy, coming forward slowly, putting on his slicker.

‘I think I’m handing in my resignation.’

‘Not yet, Montag. One more fire, eh? Then I’ll be agreeable; you can hand in your papers. We’ll all be happy.’

‘Do you mean that?’

‘Have I ever lied to you?’

Leahy fetched a helmet.

‘Put this on. The job’ll be over in an hour. I understand you, Montag, really I do. Everything will be just as you want it.

‘All right.’

They slid down the brass pole.

‘Where’s the fire?’

‘I’ll drive!’ shouted Leahy.

‘I’ve got the address.’⁴⁴⁰

Ao alcançarem a residência que será queimada junto com os livros, Montag se depara com a sua própria moradia. Descobre que sua esposa o denunciou à corporação. Sob o comando de Leahy, dá prosseguimento ao ritual de destruição. Stonemari e Black já se encontravam no local. “Pour the kerosene in, Montag.”⁴⁴¹ Montag derrama o destilado de petróleo nos objetos sem vida. O líquido carbônico semelhante a uma seiva desliza entre Montag e o seu mundo produzindo desfocamento. Mais uma vez, Montag executa sua tarefa predileta: atear fogo. Incinera primeiro o aparelho de televisão, em seguida, os demais eletrônicos, para, então, queimar os livros:

He burned the television set first and then the radio and he burned the motion picture projector and he burned the films and the gossip magazines and the litter of cosmetics on a table, and he took pleasure in it all, and he burned the walls because he wanted to change everything, the chairs, the tables, the paintings. (...)

‘The books, Montag, the books!’

He directed the fire at the books. They leaped and danced, like roasted birds, their wings frantically

⁴⁴⁰ Ibidem, p. 38.

⁴⁴¹ Ibidem, p. 39.

ablaze in red and yellow feathers. They fell in charred lumps.

‘Get that one there, get it!’ directed Leahy, pointing.

Montag burned the indicated book. He burned books, he burned them by the dozen, he burned books with sweat pouring down his cheeks. ‘When you’re all done, Montag,’ said Leahy behind him, “you’re under arrest.”⁴⁴²

Ao ser comunicado da sua prisão, Montag questiona-se o que há de errado em sua trajetória. Recorda que limitou a sua existência em queimar o que as pessoas (os cidadãos que denunciavam os vizinhos que gostavam de ler livros) consideravam como maléfico. Ao invés de entregar o lança-chamas a um dos colegas, decide voltá-lo contra Leahy, que se contorce interminavelmente e, finalmente, enrola-se como um boneco de cera carbonizada, congelada:

And then he was a shrieking blaze, a jumping, sprawling, gibbering thing, all aflame, writhing on the grass as Montag shot three more blazing pulses of liquid fire over him. There was a hissing and bubbling like a snail upon which salt has been poured. There was a sound like spittle on a red-hot stove. Montag shut his eyes and yelled and tried to get his hands to his ears to cut away the sounds. Leahy twisted in upon himself like a ridiculous black wax doll and lay silent.⁴⁴³

A analogia a um boneco de cera preta abre caminho ao sopro que funda, da emoção à pulsão, ao desejo que tenta delinear um possível desenho que se quer escrita. Frágil suporte de cera negra cujas carnes queimadas são como fronteira entre o visível e o invisível, o antes e o depois, o dentro e o fora. A metáfora da escrita encontra-se o bloco mágico de Freud como folha intercalar. No ato da escrita, a excitação produz impressão perceptiva. A percepção da consciência aparece como leitura do traço inscrito mentalmente. Segundo o psicanalista,

Portanto, o Bloco fornece não apenas uma superfície receptora que sempre pode ser usada novamente, como uma lousa, mas também traços duradouros da escrita, como um bloco de papel normal (...) se imaginarmos uma das mãos

⁴⁴² Ibidem, p. 40.

⁴⁴³ Ibidem, p. 41.

escrevendo sobre a superfície do bloco mágico, enquanto a outra eleva periodicamente sua folha de cobertura da prancha de cera, teremos uma representação concreta do modo pela qual tentei representar o funcionamento do aparelho perceptual da mente.⁴⁴⁴

Derrida⁴⁴⁵, por sua vez, retoma, a partir de bloco de cera de Freud, três possíveis analogias acerca do aparelho de escrita e do aparelho de percepção: o armazenamento e a conservação indefinida dos traços coexistentes em uma superfície de recepção a todo momento disponível; a possibilidade de apagamento dos traços em uma primeira camada – a da percepção/consciência; na analogia entre o tempo da escritura e a temporalidade como espaçamento, o estado do que é provisório, além de ser a descontinuidade da cadeia dos signos, corresponde a escrita psíquica como interrupção e restabelecimento de contato entre as camadas psíquicas. Exposto isto, retorna-se às perguntas iniciais de Derrida. Em que consiste um texto? O que deve ser psíquico para ser representado por um texto? Um “texto”, a superfície de um boneco de cera preto sempre será produção sem origem, de “texto” sempre em produção. A escritura, doce alimento ou excremento, traço como semente ou germe de morte, prata ou arma, detrito ou/e pênis etc.⁴⁴⁶

Ademais, o boneco de cera preto coloca em questão o homem que vem, na esteira de Agamben⁴⁴⁷. “O ser que vem”, segundo o filósofo, consiste no “ser qualquer”.⁴⁴⁸ Não o qualquer ser, o ser genérico, tomado na sua indiferenciação quanto a uma propriedade compartilhada com outros seres e, sim, o ser qualquer que não é universal, nem individual, o qual forma comunidade, porém, é desconsiderado em sua singularidade, em seu ser tal qual é. Será como um ser qualquer que vive em uma condição límbica - pena reservada às crianças não batizadas, no cristianismo. Ao contrário do castigo aflitivo dos condenados ao inferno, a punição deste ser que vem consiste na ausência eterna da visão de Deus. Uma experiência, no entanto, sem dor.

⁴⁴⁴ FREUD, Sigmund. “Uma nota sobre o ‘Bloco mágico’”. In: *Obras psicológicas completas*. Vol. 19. Rio de Janeiro: Imago, 1976, p. 246-47.

⁴⁴⁵ DERRIDA, Jacques. “Freud e a cena da escritura.” In: *A escritura e a diferença*. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 289- 338.

⁴⁴⁶ Ibidem, p. 338.

⁴⁴⁷ AGAMBEN, Giorgio. *A Comunidade que vem*. Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

⁴⁴⁸ Ibidem, p. 9.

Esquecido por Deus, o habitante do Limbo vive no abandono divino. Esse ressuscitado sem destino existe alegremente sem um destino a cumprir.⁴⁴⁹ Sem apontar um caminho apocalíptico, e dialogando com a distinção aristotélica entre potência e ato, Agamben dirá que o ser qualquer “tem sempre um caráter potencial” que é, simultaneamente, “potência de ser” e “potência de não ser”.⁴⁵⁰ Em outras palavras: uma potência cujo objeto é a própria potência. O ser que pode não ser depara-se com a expressão radical, na figura de Bartleby, personagem de Herman Melville, escrivão que às ordens e pedidos que lhe são dirigidos responde que “preferiria não”, não escrevendo outra coisa que a sua potência de não escrever e “potência de não pensar. Nas palavras de Agamben:

É graças a essa potência de não pensar que o pensamento pode voltar-se para si mesmo (para a sua potência) e ser, no seu extremo apogeu, pensamento do pensamento. Isso que aqui ele pensa não é, porém, um objeto, um ser em ato, mas aquela camada de cera, aquele rasum tabule, que não é outra coisa senão a própria passividade, a própria pura potência (de não pensar): na potência que pensa a si mesma, ação e paixão se identificam e a tabuleta para escrever se escreve por si ou, antes, escreve a sua própria passividade.⁴⁵¹

Assim, se o homem que vem está privado da condição de pertença, poder-se-ia deduzir que a forma violenta e totalitária com que Montag reagiu quando incinerou vivo Leahy exprime as novas condições dos conflitos entre o Estado e o não-Estado: maneiras de resistência que atacam singularidades. O modo de subjetivação de Montag está para o uso da linguagem apenas como exercício de conquista identitária, afirmação de pertença ao grupo dos homens-livros.

Matar o chefe dos bombeiros apenas implica na ilusão de que Leahy representaria a opressão desta sociedade. É como se existisse um centro estático, a partir do qual outros núcleos se organizam. Qual a estratégia de Montag? Primeiro, ele acredita erroneamente que resistir ao poder equivale a libertar os cidadãos da dominação de Leahy. Ele não percebe que a resistência e o poder coexistem de forma entrelaçada; que

⁴⁴⁹ Ibidem, p. 13.

⁴⁵⁰ Ibidem, p. 45.

⁴⁵¹ AGAMBEN, Giorgio. *A Comunidade que vem*. Tradução de Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013, p. 41.

ambos são imóveis, produtivos e inventivos e se distribuem estrategicamente. A probabilidade de abrir espaços de luta e de administrar possibilidades de transformação ocorre onde há poder e por isso está em toda parte. Os movimentos dos vínculos de poder servem de apoio para contraofensivas dos focos de resistência e vice-versa. A estratégia e tática de Montag, de matar o chefe da organização, não desencadeia novas formas de resistência, apenas contribui para que a mídia produza mais um espetáculo (a sua suposta perseguição) para entreter a população, a qual se interessa mais por este show do que pela iminência da guerra anunciada, constantemente, no rádio. O aparato policial inclui o uso de helicópteros, o cão mecânico e a mídia:

The police helicopters were rising, far away, like a flight of gray moths, spreading out, six of them. He saw them wavering, indecisive, a half mile off, like butterflies puzzled by autumn, dying with winter, and then they were landing, one by one, dropping softly to the streets there, turned into cars, they would shriek along the boulevards or, just as suddenly, hop back into the air, continuing their search. (...) 'Let's check.' Faber switched on the television. A voice was talking swiftly: '- this evening Montag has escaped, but we expect his arrest in 24 hours. Here's a bulletin. The Electric Dog is being transported here from Green Town.'⁴⁵²

A presença de um animal tecnológico, o sabujo mecânico, reacende a ideia de Bataille o qual argumenta que, na metamorfose, perde-se:

(...) a inocente crueldade, a opaca monstruosidade dos olhos, pouco diferentes das pequenas bolhas que se formam na superfície da lama, o horror ligado à vida como uma árvore à luz. Restam os escritórios, os documentos de identidade, uma existência de criados amargos e, no entanto, não sabemos qual loucura estridente que, no curso de certas distâncias, toca a metamorfose. (...) Podemos definir a obsessão da metamorfose como uma violenta necessidade, confundida, aliás, com cada uma das nossas necessidades animais, estimulando um homem a se afastar de repente

⁴⁵² BRADBURY, Ray. "The Fireman". In: *Galaxy Science Fiction*, vol. 1, n° 5, February 1951, p. 43; 47.

dos gestos e das atitudes exigidas pela sua própria natureza humana ⁴⁵³

O homem, ao imitar o animal, não consegue se desvencilhar do seu cárcere burocrático. As metamorfoses do corpo, bem como a troca entre homens e animais nunca é igual. A animalidade seria como um fantasma do homem. Não é fortuito que o cão mecânico, em *The Fireman* (1951), consista em uma invenção capaz de farejar sua presa assim como os cães de caça e persegui-la de maneira implacável e impiedosa. Criado pela mais avançada tecnologia disponível, esta máquina é alimentada por códigos e memórias que o fazem reagir de acordo com as informações de quem o ajusta:

The machine is self-operating, weighs only forty pounds, is propelled on seven rubber wheels. The front is a nose, which in reality is a thousand noses, so sensitive that they can distinguish 10,000 food combinations, 5,000 flower smells, and remember identity index odors of 15,000 men without the bother of resetting.(...) The Electric dog is being transported here from Green Town. Montag and Faber glanced at each other. 'You may recall the interviews recently on tv concerning this incredible new invention, a machine so delicate in sense perception that it can follow trails much as bloodhounds did for centuries. But this machine, without fail, always finds its quarry!'⁴⁵⁴

Infalibilidade, memória tecnocrática estão entre os dotes supremos da criatura mecânica. O que não deixa de ser um aviso aos homens aos moldes de instruções que acompanham as máquinas complexas que passam a vigiar os seus criadores. A irônica realidade da relação de Montag com o cão mecânico: o ser humano é reduzido a indício da criatura mecânica e ele, a máquina delatora, elevada à condição de Deus. O temível, demasiado eficaz, inclemente, gélido cão de quarenta quilos foi programado para que a fuga de Montag e de qualquer outra presa e o excepcional não ocorra. O criador torna-se prisioneiro. Ao invés dos céus, o espaço da liberdade alcançado pelo prometeico Montag será um lugar como um túmulo. O animal sequer

⁴⁵³ BATAILLE, Georges. "Metamorphose". In: *Inimigo Rumor*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, n.19, 2º semestre 2006/1º semestre 2007, p.84.

⁴⁵⁴ BRADBURY, Ray. "The Fireman". In: *Galaxy Science Fiction*, vol. 1, n° 5, February 1951, p. 47; 49.

demonstra cansaço. A ausência de trégua e de falha constitui-se em aviso sobre a eternidade do controle. Nesse sentido, o homem do futuro na narrativa de Bradbury não encontrou ainda uma engenhoca como a de Ulisses para obliterar o olho intruso. Em sua predação, o Sabujo pode ser como a materialização de uma mão invisível com mil narinas. Causa sofrimento sem poder ele próprio penar. Assim, pode matar sem vestígios de tormentos, pois não discerne vida e morte. Constituído de secreta natureza, o cão é privado do abjeto, dos odores: as vísceras, os intestinos com excremento, o sangue, a epiderme, os pelos, a efemeridade. O distanciamento da parte maldita integra a prática da economia restrita e do mundo homogêneo. Portanto, não é fortuito o interdito do toque, a obsessão pela limpeza e a presença do vidro no cotidiano do homem moderno. Esta tentativa de separação entre o que seria próprio e impróprio, visível e invisível do homem, remete à oposição entre homem e animal.

Além da perspectiva de Bataille, poder-se-ia pensar na animalidade sob o ponto de vista de Derrida⁴⁵⁵, que a entende como algo inerente ao homem, projeção deste no animal, apropriação política do bicho pelo homem. Existiria algo que é incapturável no animal, da ordem do devir, que seria uma sobra da intraduzibilidade da relação homem e animal. Segue um trecho:

Nem animal nem não-animal, nem orgânico nem inorgânico, nem vivente nem morto, esse invasor potencial seria como um vírus de computador. Ele se alojaria num operador de escritura, de leitura, de interpretação. Mas, se posso notá-lo antecipando amplamente sobre o que se seguirá, seria um animal capaz de rasurar (portanto de apagar um rastro, disso que Lacan diz ser o animal incapaz). Esse quase animal não teria mais que se referir ao ser como tal (disso que Heidegger dirá ser o animal incapaz), pois ele se daria conta da necessidade de rasurar o “ser”.⁴⁵⁶

A partir do enxerto citado, poder-se-ia deduzir que Montag habita no cão mecânico como este reside no homem. O que é próprio de Montag, a animalidade, seria uma força do resto, daquilo que sobra de intraduzível, que não está em um ou em outro, mas algo entre ambas as forças e que acontece em um território exterior aos corpos. O Sabujo

⁴⁵⁵ DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. Tradução de Fábio Landa. São Paulo: Unesp, 2002.

⁴⁵⁶ Ibidem, p.74.

consistiria em elemento discursivo que colabora para a construção ficcional do humano.

Ademais, na narrativa de Bradbury, a animalidade está próxima da loucura, no sentido da necessidade de exclusão. A favor da construção da ideia de humanidade, a animalidade é omitida. Os loucos são eliminados do convívio social. Neste sentido, os asilos se aproximam dos abatedouros. Bataille constatará que:

(...) em nossos dias o matadouro é maldito e colocado em quarentena como um barco que contém cólera. Ora as vítimas dessa maldição não são os açougueiros ou os animais, as próprias pessoas do bem, que são levada a só conseguir suportar a própria feiura, feiura que responde de fato a uma necessidade doentia de limpeza, de pequenez biliosa e de tédio (...).⁴⁵⁷

A ausência da carne no cão mecânico remete ao evangelho de São João que inicia os seus escritos afirmando: “No princípio era o Verbo, e o Verbo estava em Deus, e o Verbo era Deus. (...) E o Verbo se fez carne, e habitou entre nós.”⁴⁵⁸ (Será este mesmo evangelista que redige o Apocalipse. O símbolo iconográfico de São João é a águia. Este animal é o emblema dos Estados Unidos.) Inexiste a transubstanciação. Assim, não há acúmulo de restos, dos abjetos. O excesso, o sagrado devem ceder lugar à economia, ao profano. A falta de carne no cão mecânico reflete uma recusa de aceite da inerência da mortalidade.

Ao contrário do canino kafkiano, o cão mecânico, em *The Fireman* (1951) não carrega tem em sua memória nenhuma imagem que o assombra. Aquele traz consigo um espetáculo traumatizante visto na infância: “um grupo de sete cães (‘cães como você e eu’, escreve o cão narrador) que andavam em fileira, um sobre o outro: ao mesmo tempo mostrando publicamente suas partes íntimas e produzindo uma música misteriosa, atraente e angustiante.”⁴⁵⁹ O Sabujo não se envergonha de seus órgãos sexuais expostos, além de não correr o risco de chocar os bombeiros e cidadãos de *The Fireman* (1951) acerca da sua

⁴⁵⁷ BATAILLE, Georges. “Abatedouro”. In: Inimigo Rumor. São Paulo: Cosac Naify, 2007, n.19, 2º semestre 2006/1º semestre 2007, p.78.

⁴⁵⁸ Evangelho segundo São João. Versículos 1-14. In: <https://www.bibliaonline.com.br/acf/jo/1> Acesso: 31 agosto 2016.

⁴⁵⁹ SELIGMANN-SILVA, Márcio “Um novo relatório para a academia ou Nós, animais, na ficção de Kafka”. In: MACIEL, Maria Esther (org.). *Suplemento Literário de Minas Gerais*. Belo Horizonte: Edição 1332, setembro-outubro 2010, p.13.

relação com suas fezes. Ele não possui órgãos sexuais tampouco defeca. No entanto, é preciso recordar que o cão de Kafka, apesar da aparência animal, mantém intacta a consciência humana.

O cão mecânico na narrativa de Bradbury encarna o açougueiro que estraçalha a sua presa: “os homens de bem”. O animal robótico e performático se presta ao espetáculo e à vigilância. Neste sentido, se assemelha ao evento da queima dos livros. Não chega a ser infalível, porque Montag, à certa altura da sua fuga, consegue despistá-lo. Para o espetáculo e para os espectadores do programa de televisão, fará pouca diferença quem for capturado de fato. Importa que o Sabujo tenha protagonizado o seu papel - caçar, localizar e matar - e que a sua ação seja transmitida ao vivo. Um pedestre desavisado será morto. O show não pode parar:

‘The Electric Hound is now landing, by helicopter, at the burned Montag home. We take you there by tv control!’ So they must have a game, thought Montag. In the midst of a time of war, they must play the game out. There was the burned house, the crowd, and something with a sheet over it, Mr. Leahy - yes, Mr. Leahy - and out of the sky, fluttering, came the red helicopter, landing like a grotesque and menacing flower. (...) Out of the helicopter glided something that was not a machine, not an animal, not dead, not alive, just gliding. It glowed with a green phosphorescence, and it was on a long leash. Behind it came a man, dressed lightly, with earphones on his shaven head. (...) The Electric Hound hesitated, then plunged on, leaving Faber’s house behind. For a moment the tv camera scanned Faber’s home. (...) The Electric Hound raced ahead, down the alley. ‘Good going, Professor.’ And Montag was gone, again, racing toward the distant river, stopping at other houses to see the game on the tv sets, the long running game, and the Hound drawing near behind. ‘Only a mile away now!’ As he ran he had the Seashell at his ear and a voice ran with every step, with the beat of his heart and the sound of his shoes on gravel. ‘Watch for the pedestrian! Look for the pedestrian! Anyone on the sidewalks or in the

street, walking or running, is suspect! Watch for
the pedestrian!⁴⁶⁰

Tanto os espetáculos diários, quanto a guerra, na ficção de Bradbury, têm como meta não findarem. Portanto, as estruturas de poder destas sociedades futurísticas perduram intactas. A batalha infundável contra o dissidente – leitor de livros – proporciona o álibi moral que beneficia a edificação de normas e até de leis para fundamentar o controle social. A oposição entre o bem e o mal (homens-livros versus bombeiros) não produz uma provocação permanente como, por exemplo, a cogitada introdução de livro na casa de cada bombeiro da organização.

Montag, ao ser comunicado de sua prisão, incorpora um anjo caído, desnortado ainda pela ausência de luzes suficientes, cego. Expulso do conforto da sua casa que foi obrigado a queimar, abandonado pela esposa que o denunciou à corporação dos bombeiros, rumo para o exílio indicado por Faber:

There are a lot of Harvard degrees on the tracks
between here and Los Angeles. What else can
they do? Most of them are wanted and hunted in
cities. They survive. I don't think they have a plan
for a revolution, though; I never heard them speak
of it. They simply sit by their fires. Not a very
lively group. But they might hide you now.⁴⁶¹

Desterro díspar do de John Milton, em *Paraíso perdido* (1667), mas um banimento já que, entre os seus planos, existia a ideia, mais do que a intenção, de fabricar uma prensa para livros e, assim, incriminar os colegas da corporação ou, quem sabe, permanecer lendo obras, ou seja, permanecer na cidade com a sua constante guerra iminente. Em seus momentos de desesperança, de sofrimento, de força para despertar os colegas bombeiros, a esposa e as amigas desta, o leitor da ficção vê-se torcendo por ele e se esquece das mortes causadas por seu lança-chamas. Montag dá a entender que há esperança. “Despertai, levantai-nos, companheiros, ou ficai sempre aqui submersos”.⁴⁶² Ao contrário da figura de nome impronunciável de Milton, ele não é persuasivo com as palavras, pois não consegue sequer organizar um grupo, em meio à desorientação e à escuridão causada pelos meios de comunicação. O que

⁴⁶⁰ BRADBURY, Ray. “The Fireman”. In: *Galaxy Science Fiction*, vol. 1, n° 5, February 1951, p. 47;48;49;50.

⁴⁶¹ Ibidem, p. 47.

⁴⁶² MILTON, Jonh. *Paraíso perdido*. Tradução de Daniel Jonas. São Paulo: Ed. 34, 2015, p. 17.

interessa, no texto de Milton, é a sua reflexão acerca da visão que articula universos internos e externos, quando evoca a expressão “escuridão visível”. Em um aturdido caos, onde o “diamante intenso do fogo” surge como a única luz e que provoca ardência, turvamento e embaçamento, é factível a um anjo nefasto vislumbrar assim como os outros arcanjos: “Prisão de horror que imensa se arredonda, ardendo como amplíssima fornalha, mas nenhuma dessas flamas se ergue; Vertem somente escuridão visível.”⁴⁶³

A experiência da escuridão para alcançar a visibilidade, em Derrida⁴⁶⁴, indicará duas maneiras de cegueira: a transcendental e a sacrificial. Ambas descentralizam a essência do olhar físico, guiando o sentido para uma perspectiva de escuridão visível. Nas cegueiras derridianas, a escuridão corresponde à cegueira sacrificial, pois o seu sentido enlaça a perda que se aproxima do martírio. A queda do anjo, no poema “Paraíso Perdido” de Milton, simbolizaria o abandono da presença de Deus e a impossibilidade de ser contemplar a luz do céu. A visibilidade, por sua vez, figura como o despertar após a queda e assemelha-se à cegueira transcendental. A experiência da cegueira consiste na oscilação entre duas possibilidades: uma ausência do ato de ver e uma reflexão acerca da visão. A falta de visibilidade em Montag está relacionada ao predomínio do visível sobre o tátil. A partir da sua iniciação aos livros, torna-se cego ao mundo prático, às coisas visíveis, contentando-se com a memória do que se tornou invisível para que possa ser possível o traço do desenho na tela de papel. Este seria como uma espécie de espelho para o gesto em substituir a percepção pela memória. Derrida dirá que a apaixonada e infeliz Dibutades, ao ser obrigada pelo pai a se separar do amante, quer desenhe em uma parede ou em um véu, inaugura uma escrita da sombra, da cegueira:

La perception appartient dès l'origine au souvenir.
Elle écrit, donc elle aime déjà dans la nostalgie.
Détachée du présent de la perception, tombée de
la chose même qui se partage ainsi, une ombre est
une mémoire simultanée, la baguette de Dibutade
est un bâton d'aveugle.⁴⁶⁵

Montag, em *The Fireman* (1951), ao ler às escondidas está diante do exercício de memória. Detém-se, primeiramente, em pequenos

⁴⁶³ Ibidem, p. 23.

⁴⁶⁴ DERRIDA, Jacques. *Mémoires d'aveugle: l'Autoportrait et autres ruines*. Paris: Ed. de la Réunion des musées nationaux, 1990.

⁴⁶⁵ Ibidem, p. 54.

detalhes e, em seguida, procura desenhar uma imagem total, embora o que consiga alcançar será sempre a cegueira parcial. Ao guardar palavras, frases em vista, estas ficam retidas na memória. Ausentam-se da vista e permanecem em vista, se diferenciando. A memória labuta em tempo e espaço de perdas: o presente retido está em desvanecimento, e assim, realçando as disparidades entre a percepção e imagem. Emerge um conflito entre a cegueira do que foi e a visão de um objeto ausente, na sua invisibilidade:

A book lit, almost obediently, like a white pigeon, in his hands, wings fluttering. In the dim, wavering light a page hung open and it was like a snowy feather, the words delicately painted thereon. In all the rush and fervor, Montag had only an instant to read a line, but it blazed in his mind for the next minute as if stamped there with a fiery iron. He dropped the book. Immediately, another fell into his arms.⁴⁶⁶

A consumação realizada por Montag ao incinerar livros com a sua espécie de foice de fogo industrializada não consiste na renúncia a que Derrida se refere. O fato de desafiar o poder vigente e ler escondido livros é uma maneira de visibilidade, já que descentraliza e reavalia sua visão a partir da literatura e do livro da Bíblia. Em sua experiência, movimenta o seu olhar do externo para o interno, como uma possibilidade para a trajetória da sabedoria. Desta maneira, ele caminha para a reconquista de um paraíso interior. É preciso recordar que, além dele, seus colegas e o próprio chefe Leahy liam, também, escondidos volumes que deveriam ser destruídos. Para ler o mundo e a si próprio, se faz necessário ser “cego”. Montag memoriza as letras, os trechos de livros. No final da narrativa, fica a dúvida se ele será capaz de articular os inúmeros textos ou se aproximará de “Funes”(1942), de Borges. Aquele que detém a memória precisa oferecê-la ao outro em voz alta para que os sons, as palavras adentrem o corpo através da mentes e não dos olhos. Na cultura islâmica parte da literatura árabe foi confiada à memória dos seus leitores. Já o Corão e outras narrativas foram redigidos.

“Palavras, palavras, palavras! (...) Se ao menos houvesse alguém que fizesse algo em vez de só falar!”, brada o inconformado Alexander de *O sacrifício* (1985) de Tarkovski. Será ele próprio a agir, ao colocar fogo em sua casa e abraçar uma vida urgente e desterritorializada. Mas

⁴⁶⁶ BRADBURY, Ray. *The Fireman*. New York: NY: Galaxy Science Fiction, 1951, p.7.

não fará isto por ira, como ocorre com Montag, em *The Fireman* (1951). “So he [Montag] burned the room with a precise fury.”⁴⁶⁷ O que move Alexander é o amor. “O caráter destrutivo conhece apenas uma divisa: criar espaço; conhece apenas uma atividade: abrir caminho. Sua necessidade de ar puro e de espaço é mais forte que qualquer ódio”.⁴⁶⁸ Montag representa o homem que não está apto a negar a si mesmo – como a guardião do acervo que se deixa ser consumido pelas labaredas do fogo – e a seus interesses pelo bem de outras pessoas. O ideal cristão de amor ao próximo, auto sacrifício, é entrevisto como idealista. Com o *Livro de Jó*, Montag aproximasse do escolhido por Deus capaz de pressentir a destruição que impele a sociedade ao abismo. No entanto, ao contrário da parábola cristã, não se vislumbra como um indigno ou pecaminoso. A iniciativa de queimar a própria casa não é sua e, sim, do chefe dos bombeiros, Leahy. Não ocorre imolação do seu corpo como sucedeu com a mulher. Não será ele a abrir mão da família, mas sim sua esposa. Não será dele a iniciativa em conhecer a vizinha adolescente. Pragmático, divide o mundo entre o bem e o mal – natureza versus tecnologia. Em seus dilemas morais, o uso da violência, sua “fraqueza” situa-se em segundo plano perante sua luta pela preservação dos livros, mais especificamente o Livro de Jó.

Após assassinar Leahy, fuge correndo, clamando contra Mildred, “But those women, those stupid women, they drove me to it with their nonsense!”⁴⁶⁹ Ao invés de olhar a si próprio, e assumir a responsabilidade pelos seus atos, transfere a incumbência para a esposa. Esta atitude, por sua vez, evoca o mito de Pandora. Sob as ordens de Zeus e com a concordância dos deuses, Pandora foi criada como castigo ao crime cometido por Prometeu – o roubo do fogo do Céu para os homens. Portanto, Pandora simbolizaria o origem dos males da humanidade que são instalados no mundo através da mulher. Além disso, o fogo é ambivalente pois trouxe aos homens poder, felicidade e infortúnio. Pode simbolizar também amor e desejos. “O homem que arrebatou o fogo dos deuses, suportará a queimadura pelo fogo do seu desejo. Pandora simboliza o fogo dos desejos que causam a desgraça dos homens.”⁴⁷⁰

⁴⁶⁷ Ibidem, p.40.

⁴⁶⁸ BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única. Obras escolhidas*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2012, vol. 2, p. 242.

⁴⁶⁹ Ibidem, p.41.

⁴⁷⁰ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989, p. 681.

Ao recordar dos livros camuflados em seu jardim, retorna à sua casa em chamas, dizendo a si próprio: “We’ll save what we can. We’ll do what has to be done. We’ll take a few more firemen with us if we burn!”⁴⁷¹ O inquisidor Montag, motivado pela ideia de salvar quantos livros conseguisse carregar em seus braços, arroga-se o direito de violar vidas humanas. Em seguida, esgueira-se novamente pelas ruas escuras. Inexiste uma auto avaliação de seus atos, da sua covardia. Ironicamente, a literatura, a arte em geral convida continuamente o homem a empreender uma avaliação de si mesmo. A invocação de Montag pelo bem-estar da humanidade o levará a se isolar da sociedade. Montag extermina friamente. Não se submete ao trabalho de luto. Enquanto o guerreiro primitivo responsabilizava-se pela morte infligida ao inimigo e realizava o luto, por meio de um conjunto de práticas cerimoniais e tabus para expiar a culpa, Montag personifica a morte da morte.

Sem a água escorrendo pelos cantos do seu lança-chamas que possibilitaria reflexos, Montag, em sua fuga, atravessa as águas do rio para banhar sua alma que vai em direção a Hades e que possibilitará esquecer o que foi no passado para renascer novamente. Será um novo homem!? Ao conhecer Clarisse, em sua caminhada, a adolescente relata que “I am know about rain”. That makes me acient to them⁴⁷² [as outras crianças]. As infantes, segundo Clarisse, “They kill each other. It didn’t used to be that way, did it? Children killing each other all the time? Four of my friends have been shot in the past year. I am afraid of children”.⁴⁷³ Em seguida a esta conversa, precipita-se uma chuva: “(...) said Mr. Montag, with the rain beating on his hat and coat. It tastes good if you learn back and open your mouth. Go on”.⁴⁷⁴ Entretanto, o seu contato com a água, sua iniciação, principia com Clarisse, ao caminharem sob a chuva.

Poder-se-ia indagar se o burocrata Montag, em sua aprendizagem, será generoso como as crianças ou intolerante como os filisteus. Em outras palavras, se será capaz de retirar a própria máscara a que Benjamim denomina de experiência.⁴⁷⁵ Em sua breve convivência com a infante Clarisse, Montag a metamorfoseia em espelho para as próprias inquietações. Até porque é possível deduzir que a prática de ler livros é

⁴⁷¹ BRADBURY, Ray. “The Fireman”. In: *Galaxy Science Fiction*, vol. 1, nº 5, February 1951, p. 41.

⁴⁷² Ibidem, p. 12.

⁴⁷³ Ibidem, p. 12.

⁴⁷⁴ Ibidem, p. 12.

⁴⁷⁵ BENJAMIN, Walter. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2009.

anterior ao primeiro encontro com Clarisse. Esta está mais para um adulto e as suas angústias dos novos tempos. O seu pueril interesse e prazer em brincar, em fantasiar, está relacionado às flores, à chuva, mas a prática é refletida por ela mesma. É como se ela própria já não conseguisse mais simplesmente se lançar nas brincadeiras. Por outro lado, Clarisse já é um reverbero da presença da televisão nas casas e a sua função de babá eletrônica, mesmo que a sua família tenha o hábito de ficar à noite na varanda conversando ao invés de assistir televisão. A inocência de Clarisse interage com os desencantos do homem moderno. Há também um pessimismo e a consciência de solidão, por parte dela, que está apartada da instituição do colégio, pois “They say I’m anti-social. I dont mix. And the yelling bully is the thing among kids this season, you know.”⁴⁷⁶ A narrativa finaliza quando Montag se une aos homens-livros cuja missão é memorizar escritos, para, em seguida, queimá-los. O fazer sempre de novo, o iniciar mais uma vez do começo, o brincar a que Benjamin se refere não é possível para Montag, porque assim que ele conseguisse memorizar a Bíblia – livro que ficou responsável pela conservação – teria que esquecê-la por completo, saboreando sua deslembração, de maneira intensa, mais uma vez. Acerca da essência do brincar, Benjamin diz:

Não se trata apenas de um caminho para assenhorar-se de terríveis experiências primordiais mediante o embotamento, conjuro malicioso ou paródia, sempre de novo e da maneira mais intensa, os triunfos e as vitórias. O adulto, ao narrar uma experiência, alivia o seu coração dos horrores, goza duplamente uma felicidade. A criança volta a criar para si todo o fato vivido, começa mais uma vez do início.”⁴⁷⁷

Montag não poderia incinerar o livro, pois seria preciso lê-lo e iniciar a sua recordação novamente. O ex-bombeiro luta em sua trajetória para não olvidar o texto bíblico. Portanto, está mais para “Funes, o memorioso” e a sua gravidade. A “imagem em cuja contemplação o mundo inteiro submerge”⁴⁷⁸ aproxima-se mais da ação do seu lança-chamas.

⁴⁷⁶ BRADBURY, Ray. “The Fireman”. In: *Galaxy Science Fiction*, vol. 1, n° 5, February 1951, p. 13.

⁴⁷⁷ BENJAMIN, Walter. Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2009, p. 101.

⁴⁷⁸ *Ibidem*, p. 102.

Montag movimenta-se aos moldes de “Engels” (1997) da banda alemã Rammstein com sua pirotecnia, os lança-chamas, as bolas de fogo disparadas por cima das cabeças da plateia que os escuta e os vislumbra de longe, em um palco. Seus ouvintes não se encontram em um estado de tédio. Este anjo, metamorfoseado pelo vocalista Till Lindemann, em sua performance, possui longas e pesadas asas mecanizadas que o impossibilitam de sair do palco voando. Suas asas são sua própria barreira – pesadas, desconfortáveis, e que se assemelham a uma escora, uma máscara da sociedade do espetáculo. A iluminação se restringe aos fogos de artifícios, às colunas de leds luminosos, às chamas que saem de suas próprias asas, às labaredas no corpo de um suposto fã que agita-se pelo palco, em uma performance para o delírio do público. “Engle” (1997), de Lindemann, oferece-se ao outro (público) como objeto para que ocorra entre eles certa oscilação. Mas esta vertigem não é como um jogo de espelhos, sem restos e de maneira inócua. O anjo é quase como sujeito, mas não dos seus atos, e sim sujeitado a eles. A capacidade de locomoção do arcanjo do Rammstein se resume a um rastejar vagaroso, temeroso, limitado, em um curto período. “Por um momento vemos ainda o bater de asas e escutamos o ronco das pedreiras caindo atrás por sobre ele, tanto mais alto quanto mais se exaspera o inútil movimento, interrompido quando ele fica mais vagaroso.”⁴⁷⁹ Impera a imobilidade, mesmo que em alguns breves momentos ele chegue a levitar dois, três metros do chão, às custas de dois cabos de aço. As nuvens equivalem à fumaça cinza gerada pelos explosivos. Vive em um estado constante de medo, para não cair. A recompensa para se tornar um anjo, após sua jornada mortal pelo palco, é espetacularizada, é distante de um embriagamento. Impotente, este anjo misto de humano e máquina, expressa um desejo de continuar a existir, na vida após a morte, mas nas suas condições. Um destes termos seria a performance: um movimento que se desenha, mas que não se cumpre. Um sobrevoo de pássaro perdendo suas penas, dirá Lacan.⁴⁸⁰ Ao invés, da perspectiva em voo da ave, trata-se de um planar entre sujeito e objeto. O pássaro passa a ser parte da paisagem. Portanto, como potência da presença do corpo, convoca o olhar se acentuando mais do que o desejo do anjo, o desejo daquele a quem ele se dá a ver. O sujeito torna-se quase objeto, objeto do desejo do outro que ele almeja avidamente atçar – ‘olhe-me’.

⁴⁷⁹ Koudela, Ingrid Dormien. (org) *Heiner Muller: o espanto no teatro*. Tradução de Ingrid Dormien Koudela. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 53.

⁴⁸⁰ LACAN, Jacques. *O seminário: livro 11 – os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2008, p. 95.

A magia mimética, segundo Roger Caillois⁴⁸¹, vista no reino animal como uma defesa, pode levar pequenos animais à morte, consistindo em um ‘luxo’ sem finalidade, ou mesmo um ‘luxo perigoso’.⁴⁸² São comidos pelos predadores tanto animais que se mimetizam quanto os que não se mimetizam, em quantidade semelhante, o que provaria que o disfarce não tem finalidade de proteção. Desta forma, os corpos tendem a uma espécie de assimilação imaginária ao espaço. Entre espaço e ‘personalidade’, localiza-se um ‘distúrbio’.⁴⁸³ “Parece até”, diz Caillois, “que se exerce uma verdadeira tentação do espaço”.⁴⁸⁴ Para os esquizofrênicos, como “espíritos desapossados”, o espaço apareceria com uma “potência devoradora”. Tais pessoas atravessariam a fronteira de sua pele e habitariam “do outro lado dos seus sentidos”.⁴⁸⁵ Em outras palavras, ocorreria uma despersonalização por assimilação ao espaço. O sujeito “procura se ver de um ponto qualquer do espaço. Ele mesmo se sente virar espaço, espaço negro onde não se podem pôr coisas. Ele é semelhante, não semelhante a alguma coisa, mas simplesmente semelhante. E ele inventa espaços dos quais ele é a ‘possessão convulsiva’”.⁴⁸⁶

Ao contrário do anjo do grupo Rammstein que se estabelece como um objeto mimetizado, Daniel, de *Asas do desejo* (1987), de Win Wenders, despenca dos céus e encarna. Em seguida, cai uma armadura de ferro em sua cabeça e provoca um ferimento entre as pontas dos seus dedos. A cor do sangue é motivo de alegria. Inicia a descoberta das cores. O contentamento em sentir frio leva Daniel a trocar a inútil armadura por um casaco colorido. Acaba recebendo dinheiro também. Saboreia um café e fricciona as mãos. “Vou mergulhar de cabeça. Primeiro, quero tomar um banho; depois barbeado; comprarei jornal, lerei manchetes e horóscopos”.⁴⁸⁷ Na película de Wenders, as crianças podem vislumbrar os arcanjos. Os seguintes versos são recitados:

Quando a criança era criança, era tempo dessas perguntas. Por que eu sou eu e não você? Por que estou aqui e por que não lá? Quando começou o tempo e onde termina o espaço? Será que a vida

⁴⁸¹ CAILLOIS, Roger. “Mimetismo e Psicastenia Legendária”. *O mito e o homem*. Lisboa, Edições 70, s.d.

⁴⁸² Ibidem, p. 32.

⁴⁸³ Ibidem, p. 33.

⁴⁸⁴ Ibidem, p. 34.

⁴⁸⁵ Ibidem, p. 38.

⁴⁸⁶ Ibidem, p. 39.

⁴⁸⁷ WENDERS, Win. *Asas do desejo*. Alemanha, 1987. 128 min, sonoro/legendado, cor.

sob o sol nada mais é que um sonho? Será que o que vejo, escuto e cheiro não é apenas uma miragem do mundo anterior ao mundo? Será que realmente existem o mal e pessoas malvadas? Como é possível? Eu, que sou eu, não existia antes de existir. E no futuro eu, que sou eu, não serei mais quem eu sou. (...) Quando a criança era criança, atirou uma lança de madeira contra uma árvore, a qual tremula ali ainda hoje.⁴⁸⁸

Montag espanta-se ao saber que os homens-livros queimam os livros depois de memorizados. Veste a camisa de força da história obrigatória dos vencedores. O vento soprado e que o levou ao encontro dos homens-livros é a lufada proveniente da destruição da guerra. No entanto, apenas “o poeta juntou as ruínas de um mundo desfeito e de novo o fez uno. Deus fé da beleza nova, peregrina, e, embora celebrando a própria má sina, purificou, infinitas, as ruínas: assim o aniquilador tornou-se mundo.”⁴⁸⁹ A salvação não reside na crença de um futuro promissor, pois o vindouro em uma história de guerras consiste no acúmulo de ruínas. Resíduos “insignificantes”, imateriais como as cinzas, as poeiras, as fuligens, as sombras podem tocar o homem através de um sopro, de ecos de vozes emudecidas. O guerreiro com o seu lança-chamas vence. A redenção indicada por Bradbury aponta para a cultura livresca que se constitui como um monumento à barbárie. Nesse sentido, invoca a figura do anjo da história, de Benjamin, ao inverso, pois não se desvia do processo de transmissão da cultura. Sua trajetória é baseada na supremacia dos vencedores metamorfoseados em minorias.

Seria preciso dizer que a narrativa de Bradbury endossa o dualismo restrito do pós-guerra, atormentado entre racionalidade versus irracionalidade, direita versus esquerda, capitalismo versus comunismo, leitores de livros versus telespectadores de mídia. O inimigo consiste em quem, se desviando da lei (não se pode ler livros), se recusa a retornar ao seu fiel cumprimento. Os oponentes não devem ser tratados como cidadãos, por isso se internam os dissidentes, que se tornam anônimos e desaparecidos. Contra o adversário declara-se guerra. Primeiro, Montag age contra os leitores de livros. Em segundo momento, sua ação é contra os telespectadores de televisão. Montag está em permanente guerra.

⁴⁸⁸ WENDERS, Win. *Asas do desejo*. Alemanha, 1987. 128 min, sonoro/legendado, cor.

⁴⁸⁹ RILKE, Rainer Maria. *Poemas Rainer Maria Rilke*. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das letras, 2012, p. 201.

Surge a construção de uma exceção. Giorgio Agamben⁴⁹⁰, a respeito do desalinho proveitoso entre estado de exceção e ditadura, dirá:

No direito público moderno, costuma-se definir como ditadura os Estados totalitários nascidos da crise das democracias depois da Primeira Guerra Mundial. Desse modo, Hitler, Mussolini, Franco ou Stalin são, indistintamente, apresentados como ditadores. Mas nem Mussolini nem Hitler podem ser tecnicamente definidos como ditadores. Mussolini era chefe do governo, legalmente investido para o cargo pelo rei, assim como Hitler era o chanceler do reich, nomeado pelo legítimo presidente. O que caracteriza o regime fascista quanto o nazista é, como se sabe, o fato de terem deixado subsistir as constituições vigentes (a constituição Albertina e a constituição de Weimar, respectivamente), fazendo acompanhar – segundo um paradigma que foi sutilmente definido como “Estado dual” – a constituição legal de uma segunda estrutura, amiúde não formalizada judicialmente, que podia existir ao lado de outra graças ao estado de exceção. O termo “ditadura” é totalmente inadequado para explicar o ponto de vista jurídico de tais regimes, assim como, aliás, a estrita oposição democracia/ditadura é enganosa para uma análise dos paradigmas governamentais hoje dominantes.⁴⁹¹

Agamben aponta uma normalidade no uso de medidas excepcionais, um aumento das práticas de controle. Para o italiano, aproxima-se o momento em que os cidadãos serão ‘normalmente’ controlados pelo Estado do mesmo modo que antes se usava apenas para os criminosos, nas prisões. Nesse espaço anômico, vazio, coincidente com os centros urbanos, nota-se uma proeminência do controle em detrimento dos direitos sociais. O leitor da narrativa de Bradbury toma conhecimento das punições (queimar livros, ser internado em asilos), mas não das políticas sociais. Nenhum dissidente retorna dos manicômios. Além disso, o que se vê é a preponderância dos espaços privados sobre os espaços públicos. Os processos de criminalização e

⁴⁹⁰ AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção*. Tradução de Iraci Polete. São Paulo: Ed. Boitempo, 2004.

⁴⁹¹ *Ibidem*, p.75-6.

encarceramento são utilizados para a eliminação de indivíduos supostamente perigosos.

Montag, em *The Fireman* (1951), concebe a conspiração em termos apocalípticos. Assim, para o ex-bombeiro, é agora ou nunca a organização da resistência dos homens-livros à conspiração dos bombeiros. O tempo está sempre para se esgotar. Como milenários religiosos, Montag expressa a ansiedade daqueles que estão vivendo os últimos dias e estão dispostos a estabelecer uma data para o fim do mundo. Seu estilo catastrófico aproxima-se de um pessimismo sem esperança. A paixão desenfreada, a militância aliada ao militarismo, o uso de estratégias caracterizam-o entre outras características. Em um dia de febre, andando pela casa, chega à conclusão de que irá matar o chefe dos bombeiros:

Leahy, the fire house, these dangerous books. "I'll shoot him tonight," he said, aloud. "I'll kill Leahy. That'll be one censor out of the way. No." He laughed coldly. "I'd have to shoot most of the people in the world."⁴⁹²

Uma suposta prudência ou, talvez, uma covardia que ainda se contenta em roubar livros (que deveriam ser queimados) para o seu próprio deleite é suficiente para dissuadi-lo, por um período, de seu desejo de assassinato. Em seguida, ele demonstra estar fora da condição comum dos cidadãos, ou seja, é um privilegiado que questiona: "How does one start a revolution? I'm alone. My wife, as the saying goes, does not understand me. What can a single lonely man do?"⁴⁹³ O decadente bombeiro está inserido em uma narrativa do juízo final:

Now, a full three seconds, all of the time in history, before the bombs struck, the enemy ships themselves were gone, half around the visible world, it seemed, like bullets in which an island savage might not believe because they were unseen, yet the heart is struck suddenly, the body falls into separate divisions, the blood is astounded to be free on the air, and the brain gives up all its precious memories and, still puzzled, dies.⁴⁹⁴

O herói bradburyano se aproxima de uma versão secular e demoníaca do adventista. Mr. Faber, o professor de literatura inglesa e

⁴⁹² BRADBURY, Ray. *The Fireman*. New York: NY: Galaxy Science Fiction, 1951, p.25.

⁴⁹³ Ibidem, p.25.

⁴⁹⁴ Ibidem, p.57-8

poesia, consiste no agente secreto que o auxilia e indica-lhe a sociedade clandestina dos homens-livros.

There are a lot of Harvard degrees on the tracks between here and Los Angeles. What else can they do? Most of them are wanted and hunted in cities. They survive. I don't think they have a plan for a revolution, though; I never heard them speak of it. They simply sit by their fires.⁴⁹⁵

Ao contrário de Montag, os homens-livros, como o professor Faber afirma, não falam em revolução, comoalaria o ex-bombeiro, com o seu sermão revivalista, que acredita que resta algo pendente, mas que ainda pode ser evitado. Os crimes cometidos contra pessoas e livros são cometidos por Montag tanto na função de bombeiro quanto na de dissidente. Seus sermões são alertas de terríveis consequências do que podem ocorrer:

'Have you ever thought, ladies,' he said, growing more contemptuous of them by the moment, 'that perhaps this isn't the best of all possible worlds? That perhaps our civil rights and other precious possessions haven't been taken away in the past century, but have, if anything, been given away by us?'⁴⁹⁶

Lê, de maneira impositiva, o poema "Dover Beach" de Mathew Arnold, à esposa e às suas três amigas. "'Sit down and shut up,' said Montag."⁴⁹⁷ De modo semelhante, Montag estabelece que Mildred e ele devem passar a tarde lendo. Institui, inclusive, a maneira de a esposa ler. "'Read.' He quivered a hand to a page. 'Out loud.'"⁴⁹⁸ A seleção dos autores ficará também a cargo do marido. "They read a man named Shakespeare and a man named Poe and part of a book by a man named Matthew and one named Mark."⁴⁹⁹ Configura-se um monólogo entre Montag e Mildred, semelhante a uma relação entre um professor autoritário, rígido e uma aluna para quem a liberdade estará em outro lugar. "When it was five o'clock her hands dropped open. 'I'm tired. Can I stop now?' Her voice was hoarse."⁵⁰⁰

⁴⁹⁵ Ibidem, p.47.

⁴⁹⁶ BRADBURY, Ray. "The Fireman". In: *Galaxy Science Fiction*. New York: NY: 1951, p.34.

⁴⁹⁷ Ibidem, p.35.

⁴⁹⁸ Ibidem, p. 22.

⁴⁹⁹ Ibidem, p. 23.

⁵⁰⁰ Ibidem, p. 23.

Entre tantos livros a serem eleitos por Montag, escolhe *O livro de Jó*. Encontra-se, nesta narrativa, a descrição bíblica de um “homem íntegro e reto, que temia a Deus e se afastava do mal.” (Jó 1:1).⁵⁰¹ Por conta de tal comportamento, segundo o qual os bons são recompensados e os maus punidos, Jó se torna “[...] o mais rico de todos os homens do Oriente.” (Jó 1:3).⁵⁰² Jó, assim como Montag, já seriam homens de boa fé, antes mesmo dos eventos ocorridos, tanto na Bíblia quanto na novela de Bradbury. A menção ao *Livro de Jó*⁵⁰³ faz recordar o livro cinco onde se lê: “Porque do pó não procede a aflição, nem da terra brota o trabalho. (Jó 5:6) Mas o homem nasce para a tribulação, como as faíscas se levantam para voar. (Jó 5:7).”⁵⁰⁴ O trabalho é necessário para se alcançar o voo - a posição de um homem correto, inculpável, íntegro, irrepreensível, justo, precavido como Jó. Este perseverante e submisso servo labuta incansavelmente, apesar das desventuras, da doença, da esposa que foi incapaz de acompanhar o marido, da solidão, do Satanás e de Deus. A experiência mística de Jó se dará através do trabalho duro. Procedendo de maneira incoerente, com excesso de excentricidade, Montag disfarça sua revindicação de poder em idealismo. O seu lendário

⁵⁰¹ “O livro de Jó”. In: http://www.bibliaon.com/jo_1/

⁵⁰² “O livro de Jó”. In: http://www.bibliaon.com/jo_3/

⁵⁰³ As referências a O Livro de Jó, na novela de Bradbury, são as seguintes, além das citadas no corpo da tese:

Seven flights of jet-rockets went over the sky in a breath. Montag felt the money in his pocket, the Bible in his hand. He had given up trying to memorize it now; he was simply reading ‘it for the enjoyment it gave, the simple pleasure of good words on the tongue and in the mind. He uncupped the Seashell radio from his ear and read another page of the Book of Job by moonlight. (...) He had put the book aside. None of it would stay in his mind. The harder he tried to remember Job, for instance, the quicker it vanished.

(In: BRADBURY, Ray. *The Fireman*. New York: Ballantine Books, 1953, p.32.)

They were the hands that in the last year had darted off with Shakespeare and Job and Ruth and shelved them away next his crashing heart, over the throbbing ribs and the hot, roaring blood of a man excited by his theft, appalled by his temerity, betrayed by ten fingers which at times he held up to watch as if they were gloved with blood.

(In: BRADBURY, Ray. *The Fireman*. New York: Ballantine Books, 1953, p.37.)

And you are Mr. Job, and in half an hour or less, a war will begin. While those people in that anthill across the river have been busy chasing Montag, as if he were the cause of all their nervous anxiety and frustration, the war has been getting under way. By this time tomorrow the world will belong to the little green towns and the rusted railroad tracks and the men walking on them; that's us. The cities will be soot and baking powder.

(In: BRADBURY, Ray. *The Fireman*. New York: Ballantine Books, 1953, p. 55.)

‘Now I remember the Book of Job.’ He said it over to himself, lying tight to the earth; he said the words of it many times and they were perfect without trying. ‘Now I remember the book of Job. Now I do remember...’

In: BRADBURY, Ray. *The Fireman*. New York: Ballantine Books, 1953, p. 60.

⁵⁰⁴ “O livro de Jó”. In: http://www.bibliaon.com/jo_5/

amor pelos livros mistura-se com sentimentos duvidosos, já que faz uso da violência sem escrúpulos e causa prejuízos a pessoas e coisas. Os volumes a serem salvos não passam de um pretexto para uma autoafirmação gloriosa. A sua experiência mística, através do universo livresco, em termos religiosos, consiste em uma conversão, um ato de fé, a aceitação da própria cruz. É como se declarasse: o mundo precisa de mim para salvá-lo, custe o que custar. Assim, convencido de que personifica a ira justa, faz suas próprias leis para ajudar aos oprimidos pelas mídias.

Ao contrário de Jó, que silencia, “Porei minha mão sobre a boca”,⁵⁰⁵ Montag percorre o caminho contrário. De sua boca:

[...] saem tochas; faíscas de fogo saltam dela. Das suas narinas procede fumaça, como de uma panela fervente, ou de uma grande caldeira. O seu hálito faz incender os carvões; e da sua boca sai chama. (Jó 41:19,20,21)⁵⁰⁶

O caráter conservador de Jó funda-se no medo e na opressão de Deus. Temente a Deus, afasta-se do mal ou da fala:

Mas a Sabedoria, de onde provém ela? Onde está o lugar da inteligência O homem não lhe conhece o caminho nem se encontra na terra dos mortais. Diz o abismo: ‘não está em mim’. responde o mar: ‘não está comigo’. Não se compra com o ouro mais fino nem se troca a peso de prata. De onde vem, pois, a Sabedoria? Onde está o lugar da inteligência? Está oculta dos olhos dos mortais e até das aves do céu está escondida... E disse ao homem: ‘o temor de Deus, eis a Sabedoria; fugir do mal, eis a Inteligência’ (Jó 28:12-28).⁵⁰⁷

Se isto consiste na sabedoria de Jó, Montag, por sua vez, personifica discursos de verdades; deseja experiências geridas pela utilidade do trabalho. Além de argumentar, age com a autoridade de quem tudo sabe.

Em sua trajetória até a organização dos homens-livros, Montag acaba por perder o Livro de Jó. Ao ser indagado por Granger sobre o que teria para oferecer ao grupo em termos de livros, o ex-bombeiro confessa que não possui nada:

⁵⁰⁵ “O livro de Jó”. In: <https://www.bibliaonline.com.br/acf/jó/41/19>

⁵⁰⁶ “O livro de Jó”. In: <https://www.bibliaonline.com.br/acf/jó/41/19>

⁵⁰⁷ “O livro de Jó”. In: <https://www.bibliaonline.com.br/acf/jó/28>

'I thought I had the Book of Job, but I haven't even got that now.' 'The Book of Job would do very well. Where was it?' 'Here.' Montag touched his head. (...) He [Grunger] turned to Simmons. 'Do we have a Book of Job?' 'Only one. A man named Harris in Youngstown.' 'Mr. Montag.' The man grasped Montag's shoulder firmly. 'Walk slowly, be careful, take your health seriously. If anything should happen to Harris, you are the Book of Job. Do you see how important you are?'⁵⁰⁸

Constituindo-se como a parte mais antiga do *Pentateuco*, *O Livro de Jó* foi composto, ao que tudo indica, em Jerusalém, no século X A.E.C. O personagem bíblico deseja saber acerca da inaptidão humana. Deus, ao invés de responder às suas súplicas, reenvia os ecos de mal-estar do próprio homem. Nada sobeja à Jó a não ser recambiar a pulsão de morte, ou o que Lacan apontou como:

[...] pulsão de destruição, uma vez que ela põe em causa tudo o que existe. Mas ela é igualmente vontade de criação a partir de nada, vontade de recomeçar. (...) Como em Sade, a noção de pulsão de morte é uma sublimação criacionista. (...) É unicamente na perspectiva de um começo absoluto, que marca a originação da cadeia significativa como uma ordem distinta, e que isola em sua dimensão própria o memorável e o memorizado, que nos ocorre de implicar perpetuamente o se no ente (l'être dans l'étant), implicação que se encontra no fundo do pensamento evolucionista.⁵⁰⁹

O que permite a Jó elaborar as adversidades, independentemente do tempo e do lugar, é a hospitalidade à palavra que conduz ao outro. Quem concede hospitalidade o faz a partir de si próprio e daquilo ou do lugar que é seu, dirá Émile Benveniste.⁵¹⁰ O linguista aponta a contradição deste termo: por um lado, dá conta da ameaça, do risco e do medo de que se reveste a hospitalidade, por outro lado, do risco impendente da sua perversão. Partindo das considerações de Benveniste,

⁵⁰⁸ BRADBURY, Ray. *The Fireman*. New York: Ballantine Books, 1953, p. 53.

⁵⁰⁹ LACAN, Jacques. *O seminário, livro 7: a ética da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008, p. 254-55; 256.

⁵¹⁰ BENVENISTE, Émile. *Le vocabulaire des institutions indoeuropéennes*. Vol. 1, Paris: Les Éditions de Minuit, 1969. p. 87-89

Derrida⁵¹¹ dirá que a hospitalidade consiste em acolhimento incondicional do outro. Irrestrito designa: ‘sem perguntas’; e independente do querer e do poder do hospedeiro o qual não será mais sujeito soberano. Esta hospitalidade incondicional, pura, absoluta, poética acolhe o absolutamente outro – *tout autre* – sem premissas, sem retorno, em um duplo apagamento – desaparecimento do nome e da questão.

O dom da hospitalidade que não é um saber, por sua vez, recorda outro texto do argelino⁵¹² que trata sobre a religião. Deve-se, então, indagar se é possível identificar um retorno da religião na novela de Bradbury de 1953. Para responder a esta questão, é preciso primeiro entender o que é religião. Na narrativa do cristianismo, ocorreram várias maneiras de relacionar a fé e a razão. Nas sua origem, fé e razão se excluem mutuamente. Um exemplo seria o teólogo Tertuliano. Já para Santo Agostinho, a fé cristã seria um critério da filosofia. Na Alta Escolástica, principalmente em Tomás de Aquino, há uma aproximação entre a fé e a razão, pois procederiam de uma mesma fonte de verdade: Deus. Na modernidade, a fé e a razão são válidas desde que não interfiram no domínio da outra. Immanuel Kant apoia-se nesta perspectiva, embora vislumbre uma zona fronteira, na qual a filosofia pode aprender com a fé, desde que a última palavra seja da filosofia, com relação às questões que preocupam o ser humano. Friedrich Hegel acredita que a filosofia do espírito consiste na última instância de entendimento do ser e do sentido. Sendo assim, a fé estaria superada. Karl Marx, Friedrich Nietzsche e Sigmund Freud decretam a morte de Deus em nome da razão.

O que figura, então, na obra de Bradbury é certa fé, mas esta não é construída de crenças, ritos e instituições. Origina-se da própria razão. Inexiste um renascimento da religião. Para tentar explicar a última afirmação, recorro mais uma vez à Derrida⁵¹³, o qual aventa nomes para as duas origens da religião – a fé e o saber -: o messiânico e a khôra. O primeiro termo tem origem em uma experiência; contempla uma abertura ao futuro ou a chegada do outro como estabelecimento da justiça, mas sem prefiguração profética. A vinda do outro desponta como um acontecimento singular que tanto pode trazer a justiça quanto a morte ou o mal radical. O segundo seria o espaçamento abstrato, o próprio lugar, o local de exterioridade absoluta. Nele se produz uma

⁵¹¹ DERRIDA, Jacques. *Da hospitalidade*. São Paulo: Escuta, 2003.

⁵¹² Idem, 1996, p. 9-86.

⁵¹³ Ibidem, p. 9-86.

bifurcação entre a tradição de uma trajetória negativa e o nada que resiste a essa tradição, não oferecendo nenhuma abertura para a questão do ser, do outro lado. É a região interior à história da fé, da religião, das línguas e das culturas e, também, a porção aparentemente exterior da mundialidade do tecnocientífico, do econômico, do político e do jurídico.

Na trajetória de Montag, em *The Fireman* (1951), configura-se uma crença que inclui o apelo à confiança cega em certos livros mas não à experiência da sacralidade. Parece existir uma fé dogmática que, almejando saber, ignora a diferença entre fé e saber. Essa fé estaria próxima de uma moralidade. Montag parece desconhecer que é possível ter uma experiência de fé sem estar na presença do sagrado. E que a fé não deve ser confundida com o fato religioso, pois se faz imprescindível em qualquer comunicação humana. Montag, por exemplo, não respeita a vida do Capitão Leahy. Ao desrespeitar o outro se distancia do sagrado. A vida é algo que deve permanecer indene, sã, a salvo, intocável, sagrada. Há uma ausência de fé nas relações humanas – no vínculo com a esposa (família), com os colegas bombeiros (trabalho) e na ligação com a máquina. Os direitos do homem e da vida humana são preteridos em favor de uma missão – salvar certos livros. O laço social é também desfeito, já que Montag refugia-se com os homens-livros, nos velhos trilhos de trem. Há descrédito em relação à ciência, à técnica, ao homem, à sociedade. No entanto, a fé elementar deveria suportar também a “racionalidade essencialmente econômica e capitalística do teletecnocientífico.”⁵¹⁴ O plano econômico, político, da mídia e da ciência aparentam ser afastados da religião, em *The Fireman* (1951). O que realmente ocorre é que o mesmo deslocamento que torna indissociáveis a religião e a razão tecnocientífica em sua dimensão mais crítica, ancorada no crer no outro, em seu testemunho, gera movimentos autoimunes, reações contra si mesmo, com alto grau de violência, pois tanto a ciência quanto a religião estão regidas pela lógica “terrificante e fatal”, “da autoimunidade do indene”.⁵¹⁵ Portanto, esta resposta à teletecnociência expropriadora e deslocadora assume duas figuras na novela de Bradbury. A primeira é o apego e a sacralização da cultura dos livros. A segunda incorpora uma fetichização da própria máquina onde o fosso entre o saber (sobre a máquina) e o saber-fazer (com a máquina) acaba sendo preenchido com elementos místicos. A rejeição à máquina, assim como sua aparente apropriação, acaba por tomar a

⁵¹⁴ Idem, 1996, p. 62.

⁵¹⁵ Ibidem, p. 61.

forma de uma religiosidade regressiva. Ironicamente, na ficção de Bradbury, as máquinas – aviões e bombas – são importantes para que se concretize a sociedade dos homens-livros e estes possam sobreviver em paz. No passado, a religião propunha salvar o homem do pecado, do inferno, na sociedade de *The Fireman* (1951), o grande mal está próximo da teletecnociência.

A Fé e a ciência (a máquina) são pensadas separadamente e não “ao mesmo tempo, o maquinal e todos os valores investidos de sacrossantidade, mais precisamente na sacrossantidade do efeito fálico”.⁵¹⁶ Ao interpretar a importância dos cultos fálicos em várias religiões, Derrida aponta a relação entre o fálico e o seu efeito de sacralidade. Um exemplo seria a circuncisão do pênis como a inscrição no corpo do laço de Deus com os homens - ritual compartilhado por três religiões abraâmicas. Essa valorização fálica do homem, provavelmente, esclarece, segundo Derrida, o motivo pelo qual, em momentos violentos e destrutivos, a religião encontra nas mulheres suas vítimas preferenciais. O falo – enquanto potência, poder de vida, fertilidade, crescimento – aproxima-se do poder divino criador. Em menor expressão, isso também ocorre com a imagem da gestação, como mostram as pesquisas linguísticas feitas por Benveniste, citadas por Derrida. Há uma aparente contradição na forma como a religião trata a valorização da vida. O paradoxo entre o “respeito” à vida de Mildred – após mais uma tentativa de suicídio – e a exigência do auto sacrifício da mulher parecem vislumbrar uma sobrevida invisível e espectral, em *The Fireman* (1951). Estes, por sua vez, podem ser aproximados ao dogma religioso. No desfecho da narrativa de Bradbury, a violência do sacrifício – a destruição da cidade e dos seus habitantes - é exercida em nome de uma não-violência – a manutenção da cultura livresca e os seus guardiões – homens-livros.

Derrida diz que a experiência do testemunho se encontra no entroncamento da fé e do sagrado:

No testemunho, a verdade é prometida para além de qualquer prova, de qualquer percepção, de qualquer demonstração intuitiva. Mesmo se eu minto ou faço um juramento falso (e sempre e sobretudo quando tomo essa atitude), prometo a verdade e peço ao outro que acredite no outro que eu sou, exatamente onde sou o único a poder dar testemunho e onde a ordem da prova ou da

⁵¹⁶ Ibidem, p. 66.

intuição nunca será redutível ou homogênea a essa fiducialidade elementar, essa boa-fé prometida ou exigida.⁵¹⁷

Assim, a boa fé estaria implícita na mensagem de Montag e dos homens-livros dirigida ao outro, condicionando aspectos do vínculo social, do saber. A ideia de Terra Prometida – após a destruição da cidade, em *The Fireman* (1951) - difere-se das experiências do “santo”, do “indene” e do “salvo”, do “sagrado”, do “divino, pois o tempo e o lugar são específicos. Mas, ao mesmo tempo, fornece a ideia falsa do porvir da palavra do outro – livros escolhidos pelos homens-livros, da justiça à cultura livresca. A indicação de um tempo de singularidade, do que está por vir, de invenção camuflam uma revolução do mesmo.

Bataille⁵¹⁸, ao comentar acerca da obra de Kafka, dirá que o escritor compreendeu cedo que o ele desejava na literatura lhe era recusado. No entanto, nunca deixou de escrever. A literatura não o desiludiu em relação a outros fins possíveis. Nas palavras de Bataille:

Admitimos que ela foi para si o que a Terra Prometida foi para Moisés. Kafka diz isto de Moisés: ‘...o fato de que só consegue ver a Terra Prometida na véspera da sua morte não é crível. Esta suprema perspectiva não poderia ter outro sentido senão o de representar a que ponto a vida humana não é mais do que um instante incompleto, porque este gênero de vida (a espera da Terra Prometida) poderia durar indefinidamente sem que nunca resultasse disso outra coisa senão um instante. Não foi porque a sua vida se tornou demasiado breve que Moisés não atingiu Canaã, mas porque era um vida humana.’⁵¹⁹

No desfecho de *The Fireman* (1951), há alusão a um único livro: o *Eclesiastes*. Primeiro, o leitor se depara com o capítulo 3, versículos 1, 3 e 7:

‘Tudo tem o seu tempo determinado, e há tempo para todo o propósito debaixo do céu’ [Eclesiastes 3,1]. ‘Tempo de matar, e tempo de curar; tempo de derrubar, e tempo de edificar.’ [Eclesiastes 3,3]. ‘Tempo de rasgar, e tempo de coser; tempo

⁵¹⁷ Ibidem, 1996, p. 86.

⁵¹⁸ BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Lisboa: Vega Passagens, 1998, p.132.

⁵¹⁹ Ibidem, p. 132.

de estar calado, e tempo de falar' [Eclesiastes 3,7].⁵²⁰

Em seguida, aparece referência ao versículo 2 do capítulo 2 do Apocalipse: "E do outro lado do rio está a árvore da vida que produz doze frutos, dando o seu fruto de mês em mês; e suas folhas servem para curar as nações."⁵²¹ Montag, ao recordar os doze frutos, faz alusão às doze tribos de Israel e aos doze apóstolos de Cristo, anunciando os novos tempos. Há a menção de que a renovação das nações se dará por meio da árvore da vida. Para Bradbury, em seu desfecho idílico, a solução consiste na destruição do capitalismo. Além desta leitura óbvia, é preciso se atentar para o fato de que o arquivo (obras eleitas) construído por Bradbury é decorrente de censuras deliberadas ou inconscientes. Os volumes excluídos ou substituídos sofrem uma destruição invisível, uma espécie de queima iniciada pelo esquecimento. No entanto, neste caso não se pode falar em cinzas. As lacunas existentes são decorrentes de censura, dilaceramentos, reivindicações contraditórias, manipulações imorais e execrações moralizantes. Logo, a imagem do arquivo bradburyano, proposto a partir da ficção, se constitui, multiplica e se impõe com (e como) força - já que se constitui em um romance conhecido mundialmente.

Em um primeiro momento, *The Fireman* (1951) cria ilusão de ser uma narrativa que se aproxima da estrutura das tragédias clássicas, pois Montag encena o trágico destino de um homem que busca a verdade de Prometeu, inspirado por sua Clarisse. Entre o bombeiro e a adolescente há um erotismo ideal. A energia sexual do líder Montag é convertida em algo espiritual para o benefício da sociedade. Daí também a origem de seus magnetismo. "O erótico" (isto é, as mulheres), dirá Sontag, ao analisar a obra de Riefenstahl, "está sempre presente como uma tentação cuja mais admirável resposta é uma heróica repressão ao impulso sexual."⁵²² O amor platônico pela adolescente não será o ponto de partida para a iniciação de Montag. Nem tampouco a experiência da guardiã do acervo será a mola propulsora. Ele já tinha o hábito de leitura. Isto pode ser comprovado, nas primeiras páginas da novela, quando ele faz o seguinte questionamento:

How would it feel if firemen burned our houses and our books?

⁵²⁰ BRADBURY, Ray. "The Fireman". In: *Galaxy Science Fiction*. New York: NY, 1951, p.61.

⁵²¹ Ibidem, p.61.

⁵²² SONTAG, Susan. *Sob o signo de saturno*. Tradução de Ana Maria Capovilla e Albino Poli Jr. RS/SP: L&PM Editores, 1986, p. 73.

We haven't any books.
 But if we did have some.
 You got some?
 No.⁵²³

No entanto, não dará conta de transcender os frágeis limites da realidade comum. A razão que tudo separa, organiza e otimiza permanece atrelada a Montag. Não ocorre liberação de outras vozes que não as da razão, da burocracia e do pragmatismo. Não há dessubjetivação. Ele acredita erroneamente que destruir objetos (aparelho de televisão, de rádio e outros eletrônicos), matar homens (o chefe dos bombeiros, dois colegas de trabalho) consiste em resistência. Não é capaz de relacionar-se com a morte como se ela fosse sua aliada. Permanece preso a um dos paradoxos fundamentais da existência: desconhecer a única certeza da vida: a morte. Se no início da narrativa era um *showman* da organização dos bombeiros, finaliza a sua iniciação (que nunca ocorre efetivamente) na periferia, além dos trilhos de velhos trens, reproduzindo cultura. Sequer se aproxima do nômade que precipitou de maneira tímida – quando caminha pelas avenidas solitariamente. Montag não é possuído por uma visão, por uma loucura, por um furor de viver, por um fogo que o consumia. Ele não ultrapassa o limite do desmedido. Deseja escrever a própria história com o fogo do seu lança-chamas. É o corpo do outro que deve ser dilacerado, e não o seu.

Montag aos moldes do trágico Édipo mata o pai metamorfoseado no chefe dos bombeiros, Leahy. Assim, não consegue subverter “os termos e funções demasiado simples do triângulo edipiano.

“Não creio nem no pai
 nem na mãe
 Nada tenho
 com papai-mamãe.”⁵²⁴

Aquele que se busca e não se encontra na ficção de Bradbury, consiste, por exemplo, naquele que “tiene que morir siempre escarnecido y apedreado. !Calumniado... crucificado y maldito! El verdadero poeta es el Verbo... el Hijo.”⁵²⁵ O poeta prometeico de Felipe León:

⁵²³ BRADBURY, Ray. “The Fireman”. In: *Galaxy Science Fiction*. New York: NY, 1951, p. 6.

⁵²⁴ DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *O Anti-Édipo*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 2011, p. 28.

⁵²⁵ FELIPE, León. “El poeta prometeico”. In: *Ganarás la luz*. Madrid: Ed. José Paulino, 1982, p. 201.

[...] es rebelde, el verdadero rebelde... el Verbo... El Hijo. Nació de la imaginación. Salió del mito y de las entrañas de los libros sagrados... Luego se hizo realidad histórica... los griegos le llamaron Prometeo... más tarde Edipo... es el cristo... y en España tomó el nombre y la figura grotesca de don Quijote de la Mancha (...) es la anti-tesis siempre...⁵²⁶

Dom Quixote encarnou o amor passiona e louco da Espanha contra a razão absolutista e fria da Europa do Renascimento. Nas palavras de Felipe:

El genio poético prometeico es aquella fuerza humana y esencial que en los momentos fervorosos de la Historia puede levantar al hombre rápidamente de lo doméstico a lo épico, de lo contingente a lo esencial, de lo euclidiano a lo místico, de lo sórdido a lo limpiamente ético.⁵²⁷

O Prometeu do poeta espanhol relaciona-se à desobediência, cujo efeito essencial é a dor. O fogo dos deuses se assemelha e se relaciona ao fruto proibido das árvores do Éden e suas consequências: a sentença divina e o destino de sofrimento do homem, embora, após séculos, obtenha a imortalidade. O poeta seria como “carne encendida” e a essência da poesia como “la poética de la llama”. Identifica-se uma conexão com um novo homem, no caminho exótico da humanidade.

O novo homem em êxodo que Montag personifica não oferece suas estranhas, não encarna a dor, não transita pelos caminhos da morte de Jonas na narrativa bíblica, nem se aproxima da blasfêmia de Jó com suas chagas de leproso. Montag é um espectador e o que tem a ofertar são imagens. Marie-José Mondzain, em sua reflexão acerca da imagem⁵²⁸, diz que o imaginário cristão apoiou seus alicerces e edificou suas bases doutrinárias através de um discurso que se destinava a inverter a lógica da religião judaica. Enquanto o judaísmo preconiza a ascese das mãos e a reserva dos olhos, a recusa de qualquer tipo de idolatria e renega Jesus Cristo como o aguardado Messias, o cristianismo metamorfoseia a imagem em uma ferramenta de controle e dominação. Desta forma, Cristo se torna não apenas a imagem e

⁵²⁶ Ibidem, p. 204.

⁵²⁷ Ibidem, p. 211.

⁵²⁸ MONDZAIN, Marie-José. *Imagem, ícone, economia: as fontes bizantinas do imaginário contemporâneo*. Tradução de Claudia Cavalcanti. Rio de Janeiro: Ed. Contraponto, 2013.

semelhança do Pai, mas o próprio Pai que se faz homem. Esta inversão, aliada à exploração do imaginário pagão, de fantasmas e de forças pulsionais arcaicas, constitui-se em elemento fundamental para a construção de um monoteísmo icônico o qual se dá conta da impossibilidade de se reinar sem imagens. Através da imagem de Cristo, o cristianismo consegue administrar o invisível e o visível, o sagrado e o humano, o mistério e o enigma. O Evangelho consiste em sua palavra; a igreja, em seu corpo; a encarnação, em sua economia⁵²⁹. Sob o signo da encarnação, Mondzain pensa a imagem e o seu funcionamento. Encarnar seria dar a carne sem o corpo, ou seja, não declinar sua dimensão de enigma e, portanto, permanecendo na ausência das coisas. Tornar-se carne consiste na “obtenção de um certo olhar no lugar vazio onde se encarna aquele que acede à existência quando ele entra no campo daquilo que o constitui pelo olhar de um outro.” A palavra economia, na perspectiva de Mondzain, se encontra com o conceito de organização. O grande “oikonomos” na teologia consiste em Deus - o grande organizador, o ordenador do mundo, o arquiteto cosmológico. A economia foi identificada com a providência, com o “cosmos”, em grego, querendo dizer, simultaneamente, a ordem, a beleza e o mundo. A origem desse “cosmos” é um “oikonomos”: uma entidade, um princípio de organização racional e estético sem falha. Além da organização, há também “dispensatio”, gasto. Essa economia é, ao mesmo tempo, em um regime computável, um investimento, com tudo o que isso representa de perdas e benefícios. Assim é necessário que o gasto seja um investimento com benefícios. Portanto, a ressurreição é o modo pelo qual a perda será superada por um benefício incalculável, incomensurável, que é a Redenção. Há aí uma economia, um investimento e um gasto.

Aparição material de imaterialidade, de invisibilidade no visível dada pela palavra, encarnar supõe uma distância que permite àquele que olha não confundir o que lhe é dado a ver com aquilo que deseja ver. É justamente este intervalo uma das questões problemáticas em *The Fireman* (1951). O olhar de Montag, que relaciona o visível e o invisível, consiste apenas na incorporação cujo dispositivo é fusional e identificador. A distância entre o leitor e o suporte do livro é apagada, pois Montag – a personificação do livro de Jó - funde-se ao que é visto, excluindo a possibilidade de alteridade. A pessoalização em um único corpo e voz - o corpo e a voz de Montag unificado ao corpo abstrato dos homens-livros - realiza a fusão do sujeito com o signo, a exibição de um corpo sem imagem e sem carne, uma visibilidade descarnada. Nesse

⁵²⁹ Ibidem.

sentido, menciono novamente os campos de concentração nazistas, mais precisamente, os corpos descarnados dos prisioneiros e seus nomes convertidos em números tatuados. Destituídos de carne e voz, os excluídos carecem de sua condição humana. Este resultado perverso das incorporações está também presente na imagem dos homens-livros, na narrativa de Bradbury:

‘Some of God's simplest creatures have the ability called eidetic or photographic memory, the ability to memorize entire pages of print at a glance. It has nothing to do with I.Q. No offense, Montag. It varies. Would you like, one day, to read Plato's republic?’

‘Of course.’

Granger nodded to a man who had been sitting to one side.

‘Mr. Plato, if you please.

The man began to talk. (...)’

‘He is also Socrates.’

The man nodded.

‘And Schopenhauer.’

Another nod.

‘And John Dewey.’

Mr. Simmons is really Mr. John Donne and Mr. Charles Darwin and Mr. Aristophanes. These other gentlemen are Matthew, Mark, Luke, and John. And I am Ruth. (...)’

Now each of the men remembered a separate and different thing, a bit of poetry, a line from a play, an old song. And they spoke these little bits and pieces in the early morning air:

‘Man that is born of a woman Is of few days and full of trouble ...’

A wind blew in the trees.

‘To be or not to be, that is the question ...’

The sun was fully up.

‘Oh, do you remember, Sweet Alice, Ben Bolt . .?’

Montag felt fine⁵³⁰

⁵³⁰ BRADBURY, Ray. “The Fireman”. In: *Galaxy Science Fiction*. New York: NY, 1951, p.54;55;61.

Esta coleção de autores mencionados evoca o fetiche autoral de um pretenso conhecimento a ser resguardado pela história. A revolução preconizada pelos homens-livros nada mais é do que a manutenção das mesmas condições sociais, incluindo as relações de propriedade. Persiste uma convocação de um repertório artístico individual ao invés de uma conversão dos instituidores em criações. Destaca-se um “culto dos chefes” em detrimento de reflexões “voltadas para o anônimo e para aquilo que o rastro de suas mãos deixou” como contribuição “para a humanização da humanidade”.⁵³¹

Os homens-livros representam um retorno ao tempo da preponderância da oralidade, que, por sua vez, beira a um autoritarismo. A manipulação de certos autores de obras, principalmente do passado e as suas respectivas imagens personificadas pelos homens-livros legitimam e naturalizam um pretenso discurso de conhecimento e verdade. A retórica da universalidade e da transcendência nada mais é do que uma ocultação da perpetuação de uma estrutura opressiva e discriminatória. Benjamin dizia que, na época de Homero, a humanidade se oferecia em espetáculo aos deuses do Olimpo. No autoritarismo, ela faz de si seu próprio espetáculo: tornando-se estranha a si mesma a fim de viver a própria destruição como um gozo estético de primeira ordem. É a “estetização da política”.⁵³²

Esta constatação não inviabiliza o reconhecimento de que a invenção da escrita significou um marco histórico na civilização, pois o poder político dos antigos impérios, das sociedades despóticas do pretérito, poder assentado na oralidade (no fato de o soberano se dizer veículo, a partir da própria voz, da voz divina - e que justifica sua supremacia pelo ouvir-se falando), começou a ser contestado com o advento da escrita. Em *Fedro*, Platão reproduz o mal-estar da escrita aos antigos soberanos:

Logo, tu não inventaste um auxiliar para a memória, mas apenas para a recordação. Transmites ao teus alunos uma aparência de sabedoria, e não de verdade, pois eles recebem muitas informações sem instrução e se consideram homens de grande saber, embora sejam ignorantes na maior parte dos assuntos.⁵³³

⁵³¹ BENJAMIN, Walter. “Eduard Fuchs, colecionador e historiador.” In: O anjo da história. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012, p.164.

⁵³² Idem., 2000, p. 254.

⁵³³ PLATÃO. *Fedro*. São Paulo: Ed. Martin Claret, s.d., p. 119.

Além do fato de a literatura, durante séculos, ter existido sem o suporte do livro, é importante destacar outro elemento no novo Paraíso de Bradbury: a exclusão dos textos sem autoria do relato da tradição literária.

Como propõe Michael Löwy, Benjamin, em suas reflexões, já alertava não ser suficiente “a rememoração, a contemplação, na consciência, das injustiças passadas”. (...) “É preciso, para que a redenção aconteça, a reparação – em hebraico, *tikkun*, do sofrimento, da desolação das gerações vencidas”.⁵³⁴ Não é fortuito que Montag, em *The Fireman* (1951), metamorfoseia o libertador, o civilizador. Este novo homem projeta no futuro, e não no presente, um retorno à sociedade tribal, pré-histórica:

Silently, the leader of the small group, Granger, arose, felt of his arms and legs, touched his face to see if everything was in its place, then shuffled over to the blownout fire and bent over it. Montag watched. Everyone watched. Striking a match, Granger touched it to a piece of paper and shoved this under a bit of kindling, and shoved together bits of straw and dry wood, and after a while, drawing the men slowly, awkwardly to it by its glow, the fire licked up, coloring their faces pink and yellow, while the sun rose slowly to color their backs. There was no sound except the low and secret talk of men at morning, and the talk was no more than this:

‘How many strips?’

‘Two each.’

‘Good enough.’

The bacon was counted out on a wax paper. The frying pan was set to the fire and the bacon laid in it. After a moment it began to flutter and dance in the pan and the sputter of it filled the morning air with its aroma. Eggs were cracked in upon the bacon and the men watched this ritual, for the leader was a participant, as were they, in a religion of early rising, a thing man had done for many centuries, thought Montag, a thing man had done over and over again, and Montag felt at ease among them, as if during the long night the walls

⁵³⁴ LÖWY, Michel. Walter Benjamin: aviso de incêndio – uma leitura das teses ‘Sobre o conceito da história’. São Paulo: Boitempo Editorial, 2012, p. 51.

of a great prison had vaporized around them and they were on the land again and only the birds sang on or off as they pleased, with no schedule, and with no nagging human insistence.⁵³⁵

No judaísmo, a esperança messiânica não está contaminada pela historicidade, pois apela para o futuro enquanto instante do tempo vertical. No cristianismo, sua componente milenarista exaltou o desejo de acelerar o tempo histórico. Lutero, por exemplo, deseja uma precipitação da sucessão do tempo cronológico, através da conversão dos séculos em anos. Esta experiência do tempo anima messiânicos modernos como Montag, cuja redenção estaria mais próxima do jovem alemão de dezessete anos, Karl Rossmann⁵³⁶, o qual, em suas andanças que se precipitam em queda pelo território americano, depara-se com o espaço de uma hipotética redenção humana perante um cartaz onde se lê: “Quem quiser ser artista, que se apresente! Somos o teatro que pode aproveitar a todos, cada qual em seu lugar!” Espécie de não-lugar, simultaneamente utópico e disfuncional, mas onde “Todos são bem-vindos!”, desde que se apressem, “para serem atendidos até a meia-noite. Às doze tudo será fechado e não abrirá mais. Maldito seja aquele que não acredita mais em nós.”⁵³⁷

Löwv, ao refletir sobre as teses do conceito de história de Benjamin, diz que é preciso recordar que a ação messiânica é coletiva e não restrita a um determinado grupo:

O único messias possível é coletivo: é a própria humanidade, mais precisamente, como veremos depois, a humanidade oprimida. (...) A redenção é uma autorredenção, cujo equivalente profano pode ser encontrado em Marx: os homens fazem a sua própria história, a emancipação dos trabalhadores será obra dos próprios trabalhadores.⁵³⁸

Sobre o messianismo que não consiste em contemplação ao pretérito, prossegue Löwv:

É também ativo: a redenção é uma tarefa revolucionária que se realiza no presente. Não é apenas uma questão de memória, mas como

⁵³⁵ BRADBURY, Ray. “The Fireman”. In: *Galaxy Science Fiction*. New York: NY, 1951, p.60-1.

⁵³⁶ KAFKA, Franz. *Amerika*. de Susana Kampff Lages São Paulo: Ed. 34, 2012.

⁵³⁷ Ibidem, p. 247.

⁵³⁸ LÖWY, Michel. Walter Benjamin: aviso de incêndio – uma leitura das teses ‘Sobre o conceito da história’. São Paulo: Boitempo Editorial, 2012, p. 52.

lembra a tese I, trata-se de ganhar a partida contra um adversário poderoso e perigoso. ‘Éramos esperados na Terra’ para salvar do esquecimento os vencidos, mas também para continuar e, se possível, concluir seu combate emancipador.⁵³⁹

O desfecho da narrativa de *The Fireman* (1951), de Bradbury, reafirma a visão do anticristo moderno:

[...] um teologúmeno cristão que Benjamin não hesita em integrar ao seu argumento messiânico de inspiração explicitamente judaica – seu homólogo secular é, sem dúvida, o III Reich hitlerista. (...) ‘O III Reich parodia o socialismo como o Anticristo parodia a promessa messiânica.’⁵⁴⁰

Este desejo de regresso messiânico faz pensar que, mais uma vez, o homem cria deuses pautado pela moral. A religião, diz Roger Bastide⁵⁴¹, permanece presente nas supostas revoluções. A civilização, ao invés de destruir os mitos, os multiplica. “O homem, segundo Bergson, consiste em uma máquina de inventar deuses”⁵⁴². Este retorno pode ser visto como uma reação contra a perda da cultura nativa sob o impacto da civilização ocidental - movimento contra-aculturativo. O homem está acostumado, segundo Roger Bastide⁵⁴³, a traçar as origens da substituição da ordem divina pela diretriz humana desde a Grécia antiga. Esta gerou o herói cultural do Ocidente: Prometeu, que, em nome dos homens que sofrem, roubou o fogo do céu como um presente para a humanidade construir um lar doméstico, a civilização. Os homens, portanto, se constituem como homens por seu relacionamento com os deuses. O sentimento profundo e apaixonado que eleva o homem acima da vida cotidiana e o conduz a Deus revela-se como uma verdadeira obsessão sagrada. Deus está em toda parte neste livro: não só Deus, ou os deuses religiões, mas o Deus que é “merveilleux réservoir d’énergie, ce mystérieux dynamisme... inépuisable puissance, source éternelle”⁵⁴⁴. Assim, afirma Bastide, a religião está em crise:

De là les réveils, les mouvements de réforme, les hérésies, les messianismes et les millénarismes,

⁵³⁹ Ibidem, p. 53.

⁵⁴⁰ Ibidem, p. 68.

⁵⁴¹ BASTIDE, Roger. *Le sacré sauvage*. Paris: Payot, 1975, p. 18.

⁵⁴² Ibidem, p. 21.

⁵⁴³ Ibidem, p. 215.

⁵⁴⁴ BASTIDE, Roger. *Le sacré sauvage*. Paris: Payot, 1975, p.18.

pour tenter de lutter contre le décalage sans cesse grandissant entre les infrastructures mobiles et les superstructures conservatrices.⁵⁴⁵

Poderia haver um misticismo sem Deus? Sim, diz Bastide. Misticismo “c'est une transformation de la personnalité qui se vide de son être propre... pour sortir en quelque sorte d'elle-même et communier avec l'objet de son adoration”. Em outras palavras, “le sujet qui contemple s'identifie pleinement et entièrement avec la chose contemplée”.⁵⁴⁶ Assim, prossegue Bastide, o que importa não é o objeto que causa a adoração, mas, sim, o sentimento que se experimenta, um fervor, uma febre. Este fervor pode se originar de uma intuição estética (Schopenhauer e Bergson), contemplação da natureza (Rousseau), o êxtase filosófico (Maine de Biran, Amiel, etc), como muitos enleios que possuem as características de arrebatamento místico. Em sua digressão poética, Bastide questiona se a próxima revolução será com ou contra Deus. Tentando alcançar uma resposta através do diálogo com os mortos (Montesquieu, Rousseau), conclui que Deus é necessário para a subversão. Porém, o problema estaria em uma reconciliação do espírito de rebelião com o espírito de Deus.

Na esteira do pensamento de Bastide acerca da religião, poder-se-ia aproximar Montag e sua obsessão em resguardar o Livro de Jó, em *The Fireman* (1951), do homem moderno que, perante o progresso da vida moderna, não vislumbra felicidade, realizações pessoais, mas sim anomia e ansiedade, sendo suas frustrações, sua revolta, provenientes deste desencanto. Deste modo, acaba por engendrar uma luta contra a sociedade de consumo. Seus desejos surgem em sonhos que acabam por se atualizar em uma dinâmica messiânica, um fluxo contra-aculturativo. A perda da cultura nativa pode provocar uma natureza mística de desassossego, o que geraria a busca de outra identidade. Daí o desejo de uma nova religião, uma “sacré sauvage” – expressão cunhada por Bastide que se traduz em uma sacralidade calcada sob as formas primitivas de religião. Estas exaltações consistem em irrupção, ponto de efervescência, “un point d'orgue”, na medida em que o sagrado “esfriou” nas instituições religiosas. Os fragmentos de livros, em *The Fireman* (1951), seriam uma espécie de oração cujo objetivo estaria no intercâmbio entre o divino e o humano, em uma tentativa para corrigir o desequilíbrio ou o vazio sentido por Montag.

⁵⁴⁵ Ibidem, p.21.

⁵⁴⁶ Ibidem, p.215.

Antes de prosseguir sobre a trajetória de Montag, seria interessante lançar um olhar sobre o mito de Prometeu, sob a perspectiva de Roger Bastide. Segundo o sociólogo francês, em conferência proferida no Brasil em 1973,⁵⁴⁷ ao discutir a modernidade ocidental, ao mesmo tempo em que os gregos criaram a figura de Prometeu conceberam também o abutre. Em nome dos homens sofrendores, Prometeu usurpa o fogo divino para oferecer à humanidade. Instaura a passagem do cru ao cozido, a domesticação das forças selvagens. A civilização consiste, então, em uma revolta do homem contra os Deuses, um sacrilégio. Temendo que os homens se tornassem desmedidos, Zeus envia um abutre para devorar o fígado de Prometeu, o qual é acorrentado em um rochedo. Esta expiação atinge também a humanidade que conhece, simultaneamente, o progresso, as doenças e as guerras. Portanto, a civilização ocidental carrega, em seu mito de origem, tanto o progresso quanto a decadência – dois atributos distintos. Bastide chama a atenção para o fato de que: “Nous avons songé jusqu’à aujourd’hui à Prométhée voleur de feu. Il faut que nous pensions peut être au vautour que le dévore”.⁵⁴⁸

O que significa, na narrativa de Bradbury, pensar no abutre e não na figura de Prometeu? Seria não enfatizar apenas o heroísmo de Montag. Ao invés de apontar apenas o triunfo do solar, sublinhar também o noturno com suas trevas e a exposição do fígado destruído e putrefato. A extensão do desastre de Montag está justamente na alienação de sua animalidade, na separação drástica de sua dimensão dionisiaca, instintiva. A ave que se alimenta de carniça não se deixa possuir pela violência de “heróis” arrogantes, habituados a matar o outro por matar, sem viver o período de luto. O perdão só poderá ser concedido para aquele que não oculta a culpa e é capaz de assumir sobre si o destino de todos, oferecendo o seu próprio sacrifício, e não o de um terceiro. Montag personifica a vertente meramente pragmática de um segredo intencionalmente guardado como meio para atingir um fim - manter-se no poder. É necessária a mediação entre Apolo e Dionísio, entre a técnica e uma existência desmedida. É preciso resguardar a memória mas também revelá-la. Desvelar implica uma iniciação. Esta, por sua vez, reside em provocar a morte, fazer-se morrer, e remete a uma transposição da cortina de fogo que separa o profano do sagrado. Montag apenas provoca o fogo. A literatura é para ser vivenciada. O

⁵⁴⁷ BASTIDE, Roger. “Modernité et contre-modernité”. In: *Le sacré sauvage*. Paris: Payot, 1975, p.165-185.

⁵⁴⁸ Ibidem, p.168.

poder na sua mão beira a tirania. O suposto transgressor Montag, que trouxe o fogo, o conhecimento, nega o caos inerente a todo progresso tecnológico. Ao negar-se ao sacrifício (dar-se que não significa morrer), como fez a mulher para salvar a humanidade, cria a ilusão de que é impossível orientar as tradições antigas (cultura livresca) em direção ao progresso (mídias). Ao não se deixar sequer ser devorado pelos abutres, acaba por criar um Prometeu desacorrentado, o qual personifica a racionalidade instrumental. Ao negar a morte, exclui a transcendência. Acalentando uma nostalgia do passado, refugiado com os homens-livros, nos trilhos de velhos trens, imaginando algo próximo à época em que vive e conhece, renega o sincretismo entre a tradição e o novo. Assim, apenas reafirma diferenças que coexistem e competem entre si. Montag somente assombrará com o sonho da ilha dos bem-aventurados. Ilumina o imaginário de conquistador, de libertador, do fogo, e omite o abutre, o período da noite, em que o fígado tem mau cheiro e apodrece, eclipsa o mal, obscurece a animalidade do homem. Não é por acaso que os animais, em *The Fireman* (1951), ao invés de serem constituídos por carne e osso, são formados, exclusivamente, por materiais provenientes do progresso, e não da natureza. Apenas, o alto, tem lugar. Jamais o baixo, a animalidade. Seria interessante notar que Prometeu, sendo da segunda geração dos titãs, não é nem Deus nem homem; encontra-se entre a Terra e os Céus. Além disso, Prometeu fornece apenas o meio de sobrevivência. Mas não o desmedido.

Sendo assim, poder-se-ia pensar no Prometeu da narrativa de Bradbury através de uma das criações de sua época, o lança-chamas. Este instrumento materializa a ideia de progresso e destruição. Compreendido como aniquilação e redenção, o lança-chamas é atravessado pelas operações concretas e simbólicas da destruição: queimar, mutilar, rasgar, detonar, transformar, incinerar, acumular. Espécie de portadora de mensagem catastrófica, essa tecnologia desponta nas casas de *The Fireman* (1951) para anunciar a destruição de livros e pessoas, aos moldes da foice da morte. O lança-chamas também é sintoma da barbárie que conduz até agora o modelo da modernidade – triunfante na tecnologia e um fracasso como bem cultural; sendo incapaz de se constituir como um instrumento humanizador.

Mircea Eliade⁵⁴⁹ chama a atenção para a recorrência do fogo nas diversas culturas e religiões, para significar, particularmente, a energia

⁵⁴⁹ ELIADE, Mircea. *Tratado história das religiões*. Tradução de Miguel. Serras Pereira. Lisboa: Edições Asa Literatura, 1997.

ao mesmo tempo criadora, destruidora e sustentadora. O fim do ano e o início de outro ano fornecem um conjunto de ritos:

(...) Extinção e reactivação do fogo; (...) No plano cosmológico, as ‘trevas’ são idênticas ao caos, como o reavivar do fogo simboliza a criação, a restauração das formas e dos limites. (...) Na noite de Navroz [ano novo persa] vêem-se fogos e luzes em grande quantidade e fazem-se purificações pela água e Oblações para se obterem chuvas abundantes no ano futuro. (...) Por outras palavras, o tempo ‘antigo’, profano, ‘histórico’, pode ser abolido e o tempo mítico, ‘novo’ regenerado, pode ser instaurado, pela repetição da cosmogonia, no próprio decurso do ano e independentemente dos ritos colectivos atrás mencionados. Assim, para os velhos Islandeses, tomar posse de um terreno (landnâma) equivalia à transformação do caos em cosmos e na índia védica a ocupação de um território tornava-se válida com a erecção de um altar de fogo, isto é, ao fim e ao cabo, por meio da repetição da cosmogonia. Com efeito, o altar do fogo reproduzia o universo e o seu levantamento correspondia à criação do mundo, e sempre que se erigia um altar deste tipo repetia-se o acto arquetípico da criação e ‘construía-se’ o tempo.⁵⁵⁰

Encarnação moderna do domínio do sagrado, o lança-chamas poderia ser visto como aquele instrumento que foi capaz de “dominar” o fogo e projetá-lo em uma trajetória semelhante ao voo de uma ave, ao seu bel prazer. Princípio masculino e destruidor, o engenho que projeta querosene é extremamente móvel, possibilitando saber de onde vem e para onde vai o fogo. Permite a quem o manuseia, como Montag, por exemplo, ser o mediador através do seu uso tanto para o sacrifício de livros e pessoas quanto o auto sacrifício de sua moradia, dos seus objetos de bem de consumo, de seus livros; tanto a penitência quanto o excesso; entre a sobriedade e a luxúria. Viabiliza o trânsito de um estado a outro e, por isso, pode ser visto como a imagem do tempo, a encarnação do movimento. Explicita a oposição entre o profano e o sagrado, o cru e o cozido, o fresco e o corrompido, a natureza e a cultura, a vida e a morte, a criação e a destruição, o lugar do homem na natureza.

⁵⁵⁰ Ibidem, p. 493;494;499;500.

Além do fogo como princípio de mutação, pode-se pensá-lo como fundador. Na narrativa bíblica, Moisés não vislumbrou Deus, pois foi impedido de se aproximar. Entretanto, viu a labareda, símbolo do sagrado:

E apareceu-lhe o anjo do Senhor em uma chama de fogo do meio duma sarça; e olhou, e eis que a sarça ardia no fogo, e a sarça não se consumia. E Moisés disse: Agora me virarei para lá, e verei esta grande visão, porque a sarça não se queima. E vendo o Senhor que se virava para ver, bradou Deus a ele do meio da sarça, e disse: Moisés, Moisés. Respondeu ele: Eis-me aqui. E disse: Não te chegues para cá; tira os sapatos de teus pés; porque o lugar em que tu estás é terra santa.⁵⁵¹

A experiência de Moisés, no monte de Horebe, autorizou-o a falar em nome de Deus. Em um outro momento na sua missão de conduzir o povo à Terra Prometida, Moisés rogou a Deus que lhe mostrasse sua glória. Não pôde ver a face de Deus, o que seria conhecê-lo por inteiro, mas sentiu sua presença e viu-o pelas costas.⁵⁵² O fogo foi testemunhado por uma comunidade e não apenas por um só homem. A chama como elemento sagrado cria, transforma, purifica e está presente em todas as coisas. É movimento imprevisível porque se processa segundo o destino. Não se sabe de onde vem nem para onde vai. É um poder que vem de fora do mundo, mas tudo penetra e conserva.

Condenada à mudança inerente do progresso, a sociedade em *The Fireman* (1951), através do fogo, se cria, se destrói e se recriará:

Montag watched the blood drip into the earth with such an absorption that the city was effortlessly forgotten. The wind died. The city was flat, as if one had taken a heaping tablespoon of flour and passed a finger over it, smoothing it to an even level.⁵⁵³

Um voltar a começar, um retorno, se dá, utopicamente, na natureza: “By this time tomorrow the world will belong to the little green towns and the rusted railroad tracks and the men walking on them; that’s us. The cities will be soot and baking powder.”⁵⁵⁴ Seja no paraíso

⁵⁵¹ “Exôdo 3”. In: <https://www.bibliaonline.com.br/acf/ex/3/14+>

⁵⁵² “Êxodo 33”. In: <https://www.bibliaonline.com.br/acf/ex/33/9+>

⁵⁵³ BRADBURY, Ray. “The Fireman”. In: *Galaxy Science Fiction*. New York: NY, 1951, p. 60.

⁵⁵⁴ *Ibidem*, p. 55.

anterior à história ou nas metrópoles de ferro e vidro, esta sociedade situa-se entre o tédio da natureza e o pesadelo das máquinas. E não entre elas. Pelo menos até o desfecho da narrativa. O fogo na obra de Bradbury está mais para um furor destruidor, uma fúria, uma raiva destruidora. Esta constatação é identificada na evangelização na América. Também a queima, no México, de códices feitos de papel de figo reproduzindo desenhos além de ídolos, em 1530. A ideia do taciturno e insociável Frei Juan de Zumárraga era apagar o passado e dar um passo para uma nova etapa.⁵⁵⁵

Ao mencionar o fogo como elemento transformador e fundador, destaco que, em uma conversão, há também um outro elemento - o sangue. Existem duas direções, na narrativa de Bradbury, nas menções a este elemento humano. Primeiramente diz respeito à destruição da cidade pela guerra, e é consequência de outra criação deste período, além do lança-chamas, que também concretiza a ideia de progresso e destruição: o avião. A narrativa de *The Fireman* (1951), logo nos primeiros parágrafos, menciona: “The firehouse trembled as five hundred jet-planes screamed across the black morning sky.”⁵⁵⁶ Em seguida, quando Montag tenta em vão convencer a esposa a ler livros, o leitor se depara com a seguinte alusão:

Jet-bombers were crossing the sky over their house. Those quick gasps in the heavens, as if a running giant had drawn his breath. Those sharp, almost quiet whistles, here and gone in so much less than an instant that one almost believed one had heard nothing. And seeing nothing in the sky, if you did look, was worse than seeing something. There was a feeling as if a great invisible fan was whirring blade after hostile blade across the stars, with giant murmurs and no motion, perhaps only a faint trembling of starlight. All night, every night of their lives, they had heard those jet sounds and seen nothing, until, like the tick of a clock or a time-bomb, they had come to be unnoticed, for it was the sound of today and the sound of today dying, the Cheyne-Stokes respiration of civilization.⁵⁵⁷

⁵⁵⁵ BÁEZ, Fernando. *História universal da destruição dos livros - Das Tábuas Sumérias à Guerra do Iraque*. São Paulo: Ediouro, 2004.

⁵⁵⁶ BRADBURY, Ray. “The Fireman”. In: *Galaxy Science Fiction*. New York: NY, 1951, p. 5.

⁵⁵⁷ *Ibidem*., p. 24.

Outros exemplos entre tantos, na ficção de Bradbury, acerca de como a banalidade do mal se torna habitual, banal e cotidiana, seriam: “Seven flights of jet-rockets went over the sky in a breath.”⁵⁵⁸ “(...) the house was shaking constantly with the flight of new jets from four directions. (...) The house shook with successive waves of jet bombers which splashed the drinks in the ladies’ hands.”⁵⁵⁹ O Jato metamorfoseia o portador de mensagens catastróficas. Essa máquina - objeto do desejo mitológico dos homens de alcançar a altura divina, desde os tempos mais remotos e, tendo por ancestrais a Torre de Babel e Ícaro -, desponta no céu para anunciar a morte massiva. Há outra semelhança entre o pássaro-avião e o homem-anjo de Bradbury que é a parença do corpo. Ambos despertam o sentimento de sublime. O avião aproxima-se dos pássaros, da sua capacidade de voar e do desejo do homem de alcançar os céus. O passado é assimilado como um acontecimento no presente, através da criação via tecnologia.

Reunindo o júbilo e a aniquilação, o avião, em *The Fireman* (1951), deixa suas marcas concretas e simbólicas:

The bombardment was finished and over, even while the seeds were in the windy sky. The bombs were there, the jet-planes were there, for the merest trifle of an instant, like grain thrown across the heavens by a great hand, and the bombs drifted with a dreadful slowness down upon the morning city where all of the people looked up at their destiny coming upon them like the lid of a dream shutting tight and become an instant later a red and powdery nightmare. The bombardment to all military purposes was finished. Once the planes had sighted their target, alerted their bombardier at five thousand miles an hour, as quick as the whisper of a knife through the sky, the war was finished. Once the trigger was pulled, once the bombs took flight, it was over. Now, a full three seconds, all of the time in history, before the bombs struck, the enemy ships themselves were gone, half around the visible world, it seemed, like bullets in which an island savage might not believe because they were unseen, yet the heart is struck suddenly, the body falls into separate divisions, the blood is astounded to be

⁵⁵⁸ Ibidem, p. 32.

⁵⁵⁹ Ibidem, p. 33.

free on the air, and the brain gives up all its precious memories and, still puzzled, dies. This war was not to be believed. It was merely a gesture. It was the flirt of a great metal hand over the city and a voice saying, 'Disintegrate. Leave no stone upon another. Perish. Die.'⁵⁶⁰

O caráter civilizador e belicista do anjo de metal, em *The Fireman* (1951), é percebido nestas imagens de arquitetura de ruínas: a cidade devastada. Por outro lado, esta negatividade (aniquilação, morte) pode ser lida como potência, possibilidade de resignificação. Para isto há o testemunho de Montag e os homens-livros. O local onde se encontram pode ser lido utopicamente e romanticamente como uma soleira, uma passagem, um limiar que permite abrir ou reabrir, construir novas realidades. Por outro lado, esta reconstrução seria a edificação de instituições como a literatura. Montag, bombeiro rebelde, permanece preso ao corpo do organismo dos arquivistas.

Assim, o fato de Montag se deslocar da cidade destruída à natureza não o aproxima do nomadismo. Ele não se consolida como exemplo de que as linhas de fuga nietzscheanas e anarquistas se cruzam. O nômade é aquele que se movimenta sem necessariamente ocorrer deslocamento. Existem viagens em um mesmo lugar cujo deslocamento reside na intensidade. Os nômades não são aqueles que se mudam à maneira dos migrantes, ao contrário, são aqueles que não se deslocam e põem-se a nomadizar para permanecerem no mesmo lugar, escapando dos códigos vigentes. Nas palavras de Deleuze e Guattari, nômade é aquele que:

[...] se agarra a esse espaço liso onde a floresta recua, onde a estepe ou o deserto crescem e inventa o nomadismo como resposta a esse desafio. (...) O nômade sabe esperar, e tem uma paciência infinita. Imobilidade e velocidade, catotonia e precipitação, "processo estacionário", a pausa como processo (...) Por isso é preciso distinguir a velocidade e o movimento: o movimento pode ser muito rápido, nem por isso é velocidade; a velocidade pode ser muito lenta, ou mesmo imóvel, ela é, contudo, velocidade. (...) O nômade aparece ali, na terra, sempre que se forma um espaço liso que corrói e tende a crescer em todas as direções, no sentido em que se constata

⁵⁶⁰Ibidem, p. 57.

que o nômade cria o deserto tanto quanto é criado por ele.⁵⁶¹

Deleuze e Guattari intuíram que o problema político seria o de encontrar uma unidade das lutas pontuais sem recair na organização despótica e burocrática do partido e do aparelho de Estado: uma máquina de guerra que não reproduzisse um aparelho de Estado, uma unidade nômade em relação com o exterior, que não reproduzisse a unidade despótica interna. Nesse sentido, a nova política que começa com Nietzsche inaugura uma máquina de guerra móvel (nômade e intempestiva). Montag não se assemelha a um intempestivo, pois ao avizinhar-se da imagem de um pensamento arquivista dos homens-livros, ou seja, uma representação, cria um espaço de imagem do pensamento dogmático, ortodoxo, metafísico, moral, racional. Deste modo, se afasta da ideia de Deleuze e Guattari de um espaço do pensamento sem imagem, pluralista, heterodoxo, ontológico, ético, trágico, intempestivo. A potência de Montag permanece prisioneira em seu corpo. Sua racionalidade o induz ao erro e ao engano pelos sentidos, que o arrastam continuamente para os planos das aparências, desviando-o do que seria a sua destinação: a transgressão da ordem estabelecida.

É ilusão acalentar a ideia de que a experiência de fuga de Montag para se reunir aos homens-livros o levará a uma nova cidade – a tão sonhada cidade nômade a qual serve como modelo de uma reflexão. A nova cidade sempre existiu. É aqui e agora, no presente - e não no porvir. Está nas sombras e sobras da cidade espetacularizada, e não, necessariamente, na periferia. Utópica em sua origem, serve como modelo do presente através de uma visão do futuro. Sendo um protótipo, acaba restringindo e aprisionando a mobilidade. Ter uma nova vida significa criá-la e recriá-la permanentemente. A nova cidade só poderá ser produto de seus próprios habitantes e não de um líder prometeico – Montag. Ela não se aproxima da margem onde Montag se junta aos homens-livros. Este lugar ocupado não é móvel e possui fronteiras. Não há garantias de que Montag não utilizará mais o seu lança-chamas, ou seja, que não fará uso da violência.

Apropriando-se de um relato redentor do pintor Joseph Beuys sobre a narrativa de sua salvação por nômades tártaros, Anselm Kiefer confronta o relato de um combate heroico com a ideia de redenção de Benjamin, na instalação de *O anjo da história* (1989). Esta escultura é formada por chumbo, vidro e papoula. Ao invés de ser um mensageiro

⁵⁶¹ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 2012, vol 5, p. 52-3.

da catástrofe humana, este avião, ao possuir livros carregados de flores secas sobre suas asas, aponta para a possibilidade de um voo da arte, de embriaguez, mas também para o peso do arquivo do saber. A ação da aeronave é impedida pelo peso dos livros. Mesmo com asas, o avião em sua potência de destruição e construção encontra-se imóvel, assemelhando-se a uma ruína da modernidade.

A partir da obra de Kiefer, quatro questões despontam e se relacionam. Primeiro, o conceito de ruínas. Em Benjamin⁵⁶², o aniquilamento é visto sob o ponto de vista do homem barroco, a partir da natureza histórica:

A palavra história está gravada no rosto da natureza com os caracteres da transitoriedade. A fisionomia alegórica da história natural, que o drama trágico coloca em cena, está realmente presente sob a forma de ruína. Com ela, a história transferiu-se de forma sensível para o palco. Assim configurada, a história não se revela como processo de uma vida eterna, mas antes como progredir de um inevitável.⁵⁶³

O progresso da história, para Benjamin, consiste na manutenção das ruínas:

O que jaz em ruínas, o fragmento significativo, a ruína: essa é a matéria mais nobre da criação barroca. O que é comum às obras deste período é acumular incessantemente fragmentos, sem um objetivo preciso (...) Pois a visão acabada desse 'novo' é a ruína.⁵⁶⁴

A catástrofe, assim, apresentaria uma dupla face: por um lado, destruidora e, por outro, redentora. A natureza histórica da ruína, segundo Susan Buck-Morss, ao comparar o processo de ruínas de monumentos e da memória transmitida pelos livros, dirá que há uma resistência do tempo e da memória nestes comparados àqueles, na aceção de Benjamin.

Considerando que as pirâmides, colunas e estátuas, de todos os materiais, com o tempo se danificam ou são destruídos pela violência ou simplesmente se desfazem [...] cidades inteiras

⁵⁶² BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Tradução de João Barento. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2013.

⁵⁶³ Ibidem, p.189.

⁵⁶⁴ Ibidem, p.190.

afundam, submergem e são inundadas pelo mar, ao passo que livros e escritos estão isentos dessa destruição, pois os que se perderam num país e num lugar podem ser reencontrados facilmente em inúmeros outros países e lugares, na experiência humana não há nada mais duradouro e imortal que os livros.⁵⁶⁵

Alguém poderia dizer que a resistência dos livros perante sua destruição seria o desejo do homem, por exemplo de Montag, em *The Fireman* (1951), com o *O Livro de Jó*, em busca de uma origem utópica, um desenho de uma representação. Na trajetória desta demanda humana, não é possível manusear as cinzas, as marcas das ruínas dos volumes destruídos. Então, como reunir o que não é da ordem da visibilidade? Montag perde *O livro de Jó*, em sua travessia apocalíptica e, por isso, diz ao líder dos homens-livros, Granger, que não tem nada a oferecer.

‘What have you to offer?’

‘Nothing. I thought I had the Book of Job, but I haven’t even got that now.’

‘The Book of Job would do very well. Where was it?’

‘Here.’ Montag touched his head.⁵⁶⁶

Granger, por sua vez, afirma que será possível relembrar o volume perdido:

‘Nonsense, nothing is ever forgotten. Misaid, perhaps, but not forgotten. We have ways, several new methods of hypnosis, to shake down the clinkers there. You’ll remember, don’t fear.’

‘I’ve been trying to remember.

‘Don’t try. Relax. It’ll come when we need it. Some people are quick studies but don’t know it. Some of God’s simplest creatures have the ability called eidetic or photographic memory, the ability to memorize entire pages of print at a glance. It has nothing to do with I.Q. No offense, Montag. It varies. Would you like, one day, to read Plato’s Republic.’⁵⁶⁷

⁵⁶⁵ BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do Olhar: Walter Benjamin e o projeto das Passagens*. Trad. Ana Luiza de Andrade. Belo Horizonte: UFMG. Chapecó: Editora Universitária Argos, 2002, p. 203.

⁵⁶⁶ BRADBURY, Ray. “The Fireman”. In: *Galaxy Science Fiction*. New York: NY, 1951, p. 53.

⁵⁶⁷ Ibidem, p. 54.

Granger, ao mencionar a memória fotográfica, está evocando a ruína da ordem do objeto de amor (os livros, a cultura), de um mote (sacrifício, espetáculo catastrófico da destruição). De modo semelhante, Sontag, na esteira de Benjamin, menciona a ruína como um tema da cultura barroca, uma representação, um fragmento de uma paisagem que remete, no final das contas, a uma pretensa totalidade. As ruínas, em *The Fireman* (1951), constituem paisagens da modernidade.

Mas e aquilo que não está restrito ao figurável, a uma visibilidade? Algo como a dessemelhança entre um objeto e suas cinzas? Tal como a cegueira que assombra o autorretrato derridiano e contesta a auto-existência do que deve ser visto e conhecido, a aplepsia consiste em figuração do irrepresentável, o ponto de vista sem visão. Em sua abordagem do visível e das artes, o filósofo recorda a origem em comum da visão e do conhecimento: “Idein, eidos, idea: toute l’histoire, toute la sémantique de l’idée européenne, dans sa généalogie grecque, on le sait, on le voit, assigne le voir au savoir.”⁵⁶⁸ A perspectiva de cegueira eleita por Derrida contesta a exclusão da diferença na visibilidade. Assim como as cinzas escapam a uma evidência, poder-se-ia pensar na ausência da música na narrativa de Bradbury. Mais precisamente, no fato de os sons se restringirem a barulho e ruídos – o theremin. Sua ausência constituirá uma presença de coincidência entre imagem e modelo, de autorretratos e uma ausência do que Derrida denomina de ‘ruína de lógica transcendental.’ Aquelas ruínas cujos resíduos não são da ordem da visibilidade, da temática. No caso de Derrida, ele está fazendo menção aos desenhos que serão escolhidos e organizados para o catálogo do Louvre, *Mémoires d’aveugle*. As ruínas são a própria condição de possibilidade do desenho, “leur condition de possibilité”, sua própria estrutura mais profunda. Assim a ruína se inscreveria em uma lógica transcendental. “(...) invisible condition de possibilité du dessin, le dessiner même, le dessin du dessin” que “ne serait jamais thématique”⁵⁶⁹ Esta lógica transcendental de ruína que não se interessa pela coincidência entre visibilidade e conhecimento ecoa na música de Alexander Scriabin, “El poema del fuego” (1910); da Ópera “Prometeu” (1968) de Carl Orff; da sinfonia n°5 “Prometeu” (1850) de Franz Liszt; do balé “As criaturas de Prometeu” (1801), Ópera 43, de Ludwig Van Beethoven.

⁵⁶⁸ DERRIDA, Jacques. *Mémoires d’aveugle: l’Autoportrait et autres ruines*. Paris: Ed. de La Réunion des musées nationaux, 1990, p. 18.

⁵⁶⁹ Ibidem, p. 46.

Montag personifica um titã que não tem dilemas morais. Além disso, não são os grilhões provenientes do abutre que lhe corroem a alma o motivo de seu combate contra a tirania da sociedade do espetáculo. Se faz necessário apontar algumas obras que evocam o mito de Prometeu. O fogo, ao surgir no mundo, dissipou as trevas e trouxe aos Homens a luz da civilização e da esperança. “Prometeu - diz Jaeger - é o que o traz a luz à Humanidade sofredora. O fogo, essa força divina, torna-se o símbolo sensível da cultura.”⁵⁷⁰ Nem sempre Prometeu metamorfoseou um gigantesco em atributos morais. Na Antiguidade Clássica, Hesíodo, em *Teogonia* e *Trabalhos e dias*, apresenta-o como aquele que ludibriou Zeus, oferecendo-lhe, em um sacrifício, ossos cobertos de gordura ao invés da melhor porção. Na tragédia *Prometeu agrilhado*, Ésquilo omite o embuste. Na comédia *As aves* (414 a.c.), Aristófanes molda o Titã com astúcia, perfídia e covardia. O rebelde Prometeu consiste em figura em constantes sobressaltos. Sua conspiração ocorre sob a sombra de uma sombrinha. André Gide, por sua vez, em *Prometeu agrilhado* (1925), apresenta-o como um fabricante de fósforos que saboreia a águia que lhe corroía o fígado. Em *A Libertação de Prometeu*, por sua vez, de Heiner Müller, a águia confundiu Prometeu com uma pedra parcialmente comestível. A ave predatória, além de dilacerar o fígado do Titã, alimenta-o com as suas próprias fezes. Após três mil anos, o libertador de Prometeu, Hércules, vislumbra o algemado refletindo o brilho do excremento, o que o fez desistir de sua missão. Somente depois de um dilúvio de 500 anos ter lavado o Titã é que este foi libertado e se constatou “Que ele tinha mais medo da liberdade do que da ave, mostra seu comportamento durante a libertação. Gritando e espumando de raiva, com dentes e unhas defendeu suas correntes contra a investida do libertador.”⁵⁷¹

Ao invés de Montag, que prima pela organização através do poder do fogo purificador, tem-se em outra narrativa de Müller, *A missão* (1992), um anjo que propaga atordoamento, prazer e dor:

MULHER voz: Sou o anjo do desespero. Com as minhas mãos distribuo a embriaguez, o atordoamento, o esquecimento, prazer e dor dos corpos. O meu discurso é o silêncio, o meu canto o grito. O medo habita na sombra das minhas asas. A minha esperança é o último sopro. A

⁵⁷⁰ JAEGER, Werner. *Paideia: a formação do homem grego*. Tradução de Artur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, p. 287.

⁵⁷¹ MÜLLER, Heiner. *Teatro de Heiner Müller*. Tradução de Ingrid Koudela. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2003, p. 119.

minha esperança é a primeira batalha. Sou a faca com que o morto abre o caixão. Sou o que há-de vir a ser. O meu voo é a revolta, o meu céu o abismo de amanhã.⁵⁷²

Müller, em sua apropriação contemporânea do mito ocidental Prometeu, menciona o que é velado, na narrativa de Bradbury: o excremento. A mundanidade de Prometeu em Müller evoca a falta de relação de reciprocidade entre passado e futuro, em *The Fireman* (1951). O que não existe mais ainda opera: os vestígios do escatológico. Aquilo que é excluído consiste na própria humanidade. Ao invés de refugiar-se do “muro de fedor” acumulado por séculos, é preciso estar na cidade para as experiências coletivas ao invés de trajetórias atomizadas como de Montag e a sua astúcia de razão. Será preciso ressignificar a trajetória do homem livro, em sua crise entre utopia e ruínas. Em oposição à memória, o esquecimento. Expor o fígado corroído de Prometeu e o seu sangue significa destruir a paralisação do pensamento através da assimilação entre humano e inumano. A criação implica em destruição. Desfazer o desfecho utópico de isolamento, desesperança, desencontro leva a possibilidade de se pensar as possibilidades de subjetividades na direção apontada por Didi-Huberman⁵⁷³: uma bricolagem de pensamento, de imagens que se opunham ao pessimismo. Uma escolha, um ato de resistência que exponha indivíduos de uma multidão anônima, apesar de tudo, não obstante a censura, o abandono. Treinar o olho contra as imagens totalizantes e apocalípticas e a favor de pequenas sobrevivências. “(...) la visibilité du visage n'est pas l'expérience du commun, mais bien une prérogative, un privilège des puissants.”⁵⁷⁴

Montag tem urgência em sua revolução, em transformar o mundo como a outra e única possibilidade de perspectiva dominante e dominador. Após a destruição da cidade, os homens-livros se isolam e tornam-se guardiões únicos das perspectivas da multidão verdadeira. Ao invés dos homens alienados das mídias da cidade, tem-se homens-livros separados, produzindo o mesmo da cultura, a repetição sem diferença, através da memorização e queima de livros. Ocorre a destruição da cadeia da transmissão. A passagem ocorre na diferença que se faz entre o pretérito e o futuro – quando os arquivos, conjunto de

⁵⁷² Ibidem, p. 51.

⁵⁷³ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Peuples exposés, peuples figurants: l'oeil de l'histoire 4*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2009.

⁵⁷⁴ Ibidem, p. 56.

traços, inscrições possíveis, são movidos, ressignificados, reescritos. A cessão da herança de livros selecionados por Montag passa por comunicação direta ao invés de uma apreensão a posteriori do traço do assassinato. O ex-bombeiro não se movimenta entre a fidelidade e a traição. Tudo caminha para uma manutenção do mesmo. Montag tem uma incapacidade de ultrapassamento.

Solitário entre os parentes, colegas de trabalho e conhecidos, Montag carrega a sina da solidão. Traz consigo o deserto. Qualquer um que se exponha à sua presença acaba por morrer, torna-se cinzas: os dissidentes que camuflavam livros, os colegas e o chefe de trabalho, a vizinha Clarisse, a esposa, os livros... e quem não garante que as próximas vítimas serão os homens-livros. Caracterizado por sua condição de exílio, apresenta-se como um ser portador do fogo mortífero. Seu destino será a perpétua solidão e a perambulação. Dissemina fogo, cinzas, vingança. Suas palavras são proferidas aos ventos.

Após assassinar o chefe dos bombeiros, foge para a floresta para viver com os homens-livros. Permanece queimando arquivos. Se refugia na periferia. Não é na margem que se estabelecem procedimentos de resistência periférica e, sim em coexistência com o próprio poder. A relação de poder e a insubmissão da liberdade não podem ser separadas. É no centro da relação de poder (na cidade, na organização dos bombeiros, na casa de cada cidadão que tem um aparelho de televisão) que se deve produzir incessantemente provocações. É neste cerne que se encontra a recalcitrância do querer e a intransigência da liberdade. Então, qual terá sido a sua transgressão? Ler poesia para as amigas da esposa. Ler livros com a esposa. No riso esboçado às perguntas de Clarisse.

Montag permanece no 'antagonismo' essencial, na oposição de termos (bombeiros e homens-livros) que se bloqueiam mutuamente. O 'agonismo' - relação ao mesmo tempo, de incitação recíproca e de luta, de uma provocação permanente, é praticado por duas mulheres: uma adolescente e uma velha senhora. A primeira é morta pelo sistema e a segunda escolhe a morte, no início da narrativa. O erro de estratégia de Montag foi depositar uma fé intacta e não crítica na revolução, ou se integrar abstratamente para uma "terceira via" revolucionária ou reformista (nas trilhas dos velhos trens). Ele se inseriu em organização de homens-livros, tomou partido, sem se dar conta do perigo de deriva autoritária própria das linhas de fuga coletivas.

Visto como aluado ou racional, Montag disfarça sua reivindicação de poder em idealismo. A sua odisséia mistura-se com sentimentos duvidosos. Condenado a destruir livros, ele agride sem escrúpulos e causa prejuízos a pessoas e objetos. O ex-bombeiro aponta uma época em que se produzem destruição e ruínas. Os livros a serem salvos não passam de pretexto para uma autoafirmação gloriosa. Os volumes tão acalentados por Montag assemelham-se aos livros de folhas de chumbo, do alemão Anselm Kiefer, no sentido do fardo da tradição, da sua morosidade, da sua lentidão e da inutilidade dos objetos ao seu redor. *Naglfar* (1998), *La brisure des vases* (1990), são algumaas, entre tantas obras, cujas páginas podem ser manuseadas como se fossem feitas de folhas de papel. No entanto, folheá-las seria uma experiência torturante, exigindo esforço de todo o corpo. Alguns volumes são depósitos de elementos colados, desenhados, pintados que se acumulam. Outros permanecem em vitrines. Nas palavras de Nadine Coleno acerca dos calhamaços do escultor alemão:

Une fois prêt, ces livres sont modifiés de mille manières par Anselm Kiefer. Il peut y coller des photos, des fleurs, de la cendre, du sable, des cheveux, de feuille d'argent, écrit dessus, dessiner ou bien encore les empiler e les sur monter d'un petit bateau qui aura séjourné dehors à côte d'un avion, sur des boîtes rouillés. (...) Son titre est mystérieux – Pavot et mémoire – l'Ange de l'Histoire – tout comme ces livres, car qui, à part des géants, pourrait les consulter? C'est un peu comme si leur contenu devait rester secret⁵⁷⁵.

Os livros de Kiefer ou objetos do conhecimento parecem inúteis e inertes. Se, por um lado, o leitor espectador tem a oportunidade de atualizar as sensações físicas através do manuseio e toque, mesmo que em alguns precise utilizar um arame para folhear a página, por outro lado, há um acúmulos de materiais e objetos que evocam um corpo arrastado, moroso. Esta lentidão, este sofrimento, por sua vez, reporta à memória e à melancolia. Assim como o avião de chumbo de Kiefer, já mencionado anteriormente (objeto da modernidade), os livros (como objetos de conhecimento) e as metrópoles também são ruínas, sob o signo da perda e da dissolução. Não é gratuito que inexista brilho, mas apareça a opacidade do chumbo, das cinzas, da poeira.

⁵⁷⁵ COLENO, Nadine. *Kiefer s'attaque à la matière*. Editions du Regard, 2002, p. 15,6.

Nem bombeiro, nem homem, nem livro, mas imóvel, sombrio, melancólico, solitário, Montag não sabe se locomover no tempo e no espaço. A soturnidade, por sua vez, recorda a gravura “Melancolia I” (1514) do renascentista alemão Albrecht Dürer. No entanto, na narrativa de Bradbury, esta imagem está destituída da perspectiva moralizante do humanismo, a oposição entre a virtude e a fortuna aproxima-se mais de um signo da fragmentação e da consciência da incompletude, próprias da modernidade. Montag só é capaz de produzir ruínas. Aparenta estar atolado, assim como “Funes, o memorioso”, (1944) de Borges, com o acúmulo dos objetos de conhecimento que, ao não engendram atividades, tornam-se nocivos, paralisantes, um vício, um mal, um fardo para o presente.

Didi-Huberman recordará que junto do irmão Prometeu, o titã Atlas, ao ser castigado pelos Deuses do Olimpo:

[...] no Oeste, (entre a Andaluzia e Marrocos) foi obrigado a sustentar com os seus ombros o peso da abóbada celeste. Conta também que carregar esta carga fez com que adquirisse um conhecimento infranqueável, e uma sabedoria desesperante.⁵⁷⁶

Montag encontra-se submetido ao peso de uma história autoritária, está condenado a insônia permanente. O seu fardo é uma eterna vigília. Sua memória sem falhas, já que sua função será memorizar os livros antes de queimá-los, é incompatível com o pensamento. Não é capaz de produzir conhecimento, apenas acumula destruição ao seu redor, em um cenário de ruínas totalitárias do século XX. Sua trajetória denota ausência de sentido, inutilidade e inércia. Cindido, transforma-se em enciclopédia ambulante, carregando o excesso de culturas que lhe são estranhas, de religiões que instruem mas lhe retiram a potência, sua força vital. Talvez, a obsessão pela memorização individual seja uma reação contra a aceleração de avanços técnicos irreversíveis que alteraram as formas de viver o tempo. Esta pretensão de congelamento da memória acaba por produzir mais mercadorias: homens-livros. Um tanto estapafúrdio, trava embates. Mantém-se isolado e incomunicável. Aparenta ser contrário a encontros. Sua avidez por duelos pode ser vista como sublimação do objeto sexual. Provoca desordem e instabilidade, as quais resultam em mais queimas. “(...) tudo é combustão, e combustão é o princípio mais

⁵⁷⁶ Texto de Georges Didi-Huberman na apresentação da exposição “Atlas: como carregar o mundo nas costas? In: <http://www.artecapital.net/perspetiva-119-atlas-como-levar-o-mundo-às-costas--apresentacao-por-georges-didi-huberman> Acesso em 30/08/2016.

recôndito de cada objeto que produzimos”⁵⁷⁷, dirá o narrador de *Os anéis de saturno* ao percorrer as paisagens devastadas. Susan Sontag observa, em relação a Benjamin que: “as profundas transações entre o melancólico e o mundo se dão com coisas (e não com pessoas)”.⁵⁷⁸ “A book is a loaded gun in the house next door. Burn it. Take the shot out of the weapon. Unbreach men's minds”⁵⁷⁹, dirá o chefe dos bombeiros ao justificar a necessidade da destruição dos livros. Entre o lança-chamas e o livro, o material e o imaterial, irrompe fumaça, ruínas, transcendência. Surge uma emanção semelhante a um nevoeiro – produzido não pela natureza, mas pela tecnologia da arma - e obscurece a visão dos homens, um véu que cobre por um instante a realidade. A possibilidade de desfoque será oferecida por um objeto bélico, e não pela natureza.

⁵⁷⁷ SEBALD, Winfried Georg Maximilian. *Os anéis de saturno*. Tradução de José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das letras, 2010, p. 172.

⁵⁷⁸ SONTAG, Susan. Sob o signo de Saturno. Porto Alegre: L&PM, 1986, p.93.

⁵⁷⁹ BRADBURY, Ray. “The Fireman”. In: *Galaxy Science Fiction*. New York: NY, 1951, p. 20.

CONCLUSÃO

Em *The Fireman* (1951), de Ray Bradbury, há nas cinzas, nas poeiras, nas fumaças, nas sombras, nas ruínas uma impermanência que abre possibilidade para a criação. Na impossibilidade do luto, Montag metamorfoseia um andarilho penitente - fruto tanto da barbárie quanto da cultura. Alguns poderão alegar que é extremamente perigoso relacionar Montag com o autoritarismo. Isto significaria dizer que existem aproximações e imagens proibidas. Em uma série de fotografias intituladas *Besetzungen* (1969), o próprio Kiefer, em diversas paisagens na Europa, veste calças militares de equitação e faz a saudação hitlerista. Ao assumir a identidade do nazista ocupando a Europa, o artista confronta o pretérito através da ironia e é acusado de neonazista.

Em *Apocalypse now* (1979), do norte-americano Francis Ford Coppola, o horizonte, nas palavras de Zizek, consiste na ideia:

[...] de como o Poder gera seus próprios excessos, que depois tem de eliminar numa operação que forçosamente imita o que ele tem de combater (a missão de Willard de matar Kurtz não existe oficialmente – ‘nunca aconteceu’, como explica o general que o instrui).⁵⁸⁰

Montag, em *The Fireman* (1951), personifica o “americano ideal” – eficiente, pragmático, patriota e individualista. Assassina o chefe dos bombeiros além da incineração de livros, leitores e casas. Para eliminar o inimigo, faz uso do seu lança-chamas. Este excesso obsceno é naturalizado como necessário. Afinal, trata-se de resguardar livros, uma tradição literária transformada em ornamento. Quando - ou se - esta intemperança assumir vida própria com o grupo dos homens-livros? A trajetória de Montag configura-se como prática que não rompe o círculo vicioso do Sistema que gera excessos e os aniquila posteriormente. Existirão sempre inimigos a serem combatidos. Além disso, há um silêncio sobre os habitantes mortos pela guerra.

The Fireman (1951), de Ray Bradbury, ao encarnar o mito de Prometeu, atesta, segundo, Carlos García Gual, temas como:

[...] el origen del sacrificio (Mecone), el origen de la cultura (robo del fuego), el origen del mal en el mundo (Pandora), la rebeldía ante la divinidad y el enfrentamiento entre dioses y hombres (la filantropía titánica de Prometeo), la puesta en juicio de la actuación justa del dios más poderoso

⁵⁸⁰ ZIZEK, Slavoj. *Vivendo no fim dos tempos*. São Paulo: Ed. Boitempo, 2011, p. 44.

(Zeus frente a Prometeo e lo que le acusan), y la solución de tal conflicto trágico. Por esa riqueza y por la hondura de su temática, la historia se presta a ser reinterpretada inagotablemente (...).⁵⁸¹

Além do tema da resistência, da insurreição, do sofrimento voluntário, prossegue Gual, o mito de Prometeu implica que:

[...] el homo faher ocupa el lugar del homo poeta. Se habla hoy, en ocasiones, de prometeísmo con un matiz peyorativo para designar un privilegio ambiguo de Occidente o incluso un peligro europeo, un destino del espíritu inventor de la técnica apresado luego en las redes que él mismo ha tendido; obligado, para mantener su soberanía, a destruir lo que lo sostenía y lo preservaba. Prometeo salvador, Prometeo provocador de peligros;⁵⁸²

Montag personifica a condição humana como celebração do triunfo da tecnologia. Ao contrário dos outros bombeiros, ele não fuma cigarros. Queimar tabaco é um dos últimos atos de resistência contra o autoritarismo nas suas múltiplas formas: político, econômico, cultural. No mito grego, Prometeu afronta Zeus ao roubar o fogo. Em *Prometheus* (1998), de Tony Harrison, o mito de Prometeu é transferido para o colapso da indústria de mineração no norte da Inglaterra. A rebelião presentifica-se em um minerador contra a administração – representada por Hermes que, por sua vez, evoca Zeus. O fogo se resume ao cigarro: destrutivo, mas o homem não desiste dele. O impedimento é produzir pequenas fumaças, consumir o tempo sem um objetivo utilitarista. O tabaco engloba o sentido de auto-destruição e resistência da classe trabalhadora. O autoritarismo, em suas manifestações, está presente na aplicação da lei de proibição de fumar, inclusive no cinema em ruínas onde o velho se senta na cadeira para pitar e recordar os bons e velhos tempos, quando todos fumegavam. Ao se erguer do lugar, o ancião levanta o punho em desafio à imagem de Hermes na tela, e grita: ‘Fumantes do mundo unidos!’ Em oposição ao trabalho que define a existência humana, decorrente do castigo de Zeus, corporificado na lógica da gestão burocrática, a subversão irrompe através da prática de queimar o tabaco, o que significa produzir fumaça, cinzas e poeira; gastar o tempo sem gerar nada que se aproxime do

⁵⁸¹ GUAL, Carlos García. *Prometeo: mito e tragédia*. Madrid: Libros Hiperión-Ediciones Peralta, 1979, p. 194.

⁵⁸² Ibidem, p. 193.

utilitário. Hermes com suas elegantes botas, em outra cena, é provocado pelo velho trabalhador, que sopra a fumaça do fumo e diz: “And I were glad we could produce/fuel for fires that angered Zeus”. Mas, como em seguida o velho, devido aos seus esforços, tomba na cadeira novamente, Hermes retruca que o tempo gasto “groveling underground in grime”, “was wasted, destined to come to”(…) “Nowt! Nowt! Nowt! Nowt!”

O filme de Harrison reforça a ideia da submissão do homem ao trabalho, da barbaridade vinculada à fundação da cultura, da tensão estrutural entre a vida e a arte – dogmas presentes na narrativa de Bradbury. Porém, ao invés de um conhecimento erudito, de chamadas grandiosas, de odisséias extraordinárias, de imagens espetaculares, como ocorre em *The Fireman* (1951), a película poema aponta irrupções do cotidiano: a fumaça das minas, a fumaça do cigarro. As labaredas de Blanchot estão presentes no ecrã da tela de cinema, e não apenas nos livros. A fragilidade da vida do dia a dia, a leveza, a trivialidade, a futilidade, o divertimento, a inutilidade, a resistência em um pequeno gesto: produzir algo improdutivo como as cinzas do tabaco.

A possibilidade de Montag se desfazer do seu atributo civilizador só é possível através de sua própria combustão espontânea, em uma hibridização indistinta entre homem e animal. Seria algo semelhante ao que ocorre em “Mal dos trópicos” (2004), de Apichatpong Weerasethakul⁵⁸³: Montag, o homem civilizador, anda nu pela floresta, com o corpo pintado, semelhante aos ameríndios. Perde sua condição de humanidade, civilizadora (a linguagem articulada, a voz, a razão); torna-se, gradativamente, parte integrante da selva que o envolve. Desiste de sua condição de bípede, tomba de quatro no solo, engatinha. Montag se animalizaria o que significa um embaralhando, uma diferenciação ou uma identificação rígida entre homem e animal, um apagamento da subjetividade humana. Sucederia, assim, uma desterritorialização, um devir do humano para a esfera animal. Montag deixaria de existir, sobrando dele apenas uma carcaça despojada de humanidade. No momento em que o homem se transforma no seu próprio resto, atinge o grau zero da sua natureza, e ao invés do que Kafka designa de metamorfose, ocorre o que Michel Surya denomina de humanimalidade:

Kafka a apelé “métamorphose” ce moment où l’homme ancien est devenu son propre reste, son propre rebut. Et c’est ce qui a résulté d’une telle

⁵⁸³ MONDZAIN, Marie-José. “A perseguição no cinema: um ensaio sobre Tropical Malady, de Apichatpong Weerasethakul”. In: *Devires*. Belo Horizonte, v.5. 7,n. 2, p. 180-197, Jul/dez 2010.

métamorphose que j'appelle ici "humanimalité". Humanimalité pour désigner cette figure humiliée et malade dans laquelle de l'homme – et peut-être tout homme – demeure encore, quoiqu'il n'y demeure plus qu'à l'état de déchet, de rebut. C'est dans Kafka qu'est née cette figure défigurée. Hybride. Moitié homme, moitié bête.⁵⁸⁴

A humanimalidade pode ser pensada a partir do diálogo *The Fireman* (1951) com a obra de Rodrigo Braga. Um elemento hostil como um fósforo integraria a face de Montag. Seria possível sentir a dor da perfuração feita pelo palito e a queimação do fogo na pele. O simples sopro não o alcançaria. Nem seria possível retirar o fósforo ou apagá-lo.⁵⁸⁵ Outra possibilidade: transpor, através de um procedimento cirúrgica, um cão com características de ferocidade na cabeça prometeica de Montag.⁵⁸⁶ Quem almeja alcançar o sol, motivo de ofuscação, está optando por ser excremento - elemento mutilado da ilusória homogeneidade. Frankenstein foi construído com partes humanas dispare. O "novo" homem irromperá quando for possível a incorporação da revolta de *Frankenstein* (1887), de Mary Shelley, com os seus pedaços humanos; a contaminação de *Drácula* (1897), de Bram Stoker, com a sua capacidade de transitar entre um lugar e outro, o humano e o animal, o homem e o morcego, com o seu fluido vital, o sangue, com o seu erotismo e sua ambivalência - o vírus está situado entre a vida e a morte; o corpo miscigenado, "nem branco, nem tanto". de *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter* (1928) de Mário de Andrade.

O anti-herói nasce anunciando sua deformidade. "Era preto retinto e filho do medo da noite. Houve um momento em que o silêncio foi tão grande escutando o murmurejo do Uraricoera, que a índia tapanhuma pariu uma criança feia."⁵⁸⁷ Sem identidade definida, "ele cheirava muito fedido"⁵⁸⁸, cruzou não só as fronteiras regionais do Brasil, mas também as fronteiras da América do Sul. Após matar o dragão e reaver o tesouro, não encontrou a solução para sua busca;

⁵⁸⁴ Michel Surya, *Humanimalités, matériologies* 3, Paris, Léo Scheer, 2004, pp. 11.12. apud Sylvie Loignon, "Écritures de mouche: Marguerite Duras et Christian Oster" In: *Écrire l'animal aujourd'hui*, p. 245.

⁵⁸⁵ "O Risco do desassossego" (2004) de Rodrigo Braga.

⁵⁸⁶ "Fantasia da compensação" (2004) de Rodrigo Braga.

⁵⁸⁷ ANDRADE, Mário. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Madrid; paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996, p. 5.

⁵⁸⁸ Ibidem, p. 166.

abatido e sozinho perdeu novamente o tesouro e desistiu da vida na terra.

Voltemos um pouco no tempo da narrativa de Andrade. Macunaíma troca a pedra vató, produtora de fogo e presente de Vei, a Sol, por uma reprodução fotográfica no jornal. O revólver Smith-Wesson é transformado em brinco de orelhas, após a sua visita na “civilização paulista”.⁵⁸⁹ Entretanto, para ter empreendido a jornada para São Paulo, “de uma feita”, banhou-se na água encantada de uma cova no meio do rio.

O erotismo mistura-se com canibalismo e sangue:

Quando Sofará veio correndo, ele deu com o pau na cabeça ela. (...) Então a moça abocanhou o dedão do pé dele e engoliu. Macunaíma chorando de alegria tatuou o corpo dela com o sangue do pé. (...) Macunaíma principiou atirando pedras nela e quando feria, Sofará gritava de excitação tatuando o corpo dele embaixo com o sangue espirrado.⁵⁹⁰

No período em que Macunaíma é jogado na ilhota localizada “pra além da baía de Guanabara numa ilhota deserta”⁵⁹¹, exausto, dormiu embaixo de uma palmeirinha “onde um urubu estava encarapitado. Ora, o pássaro careceu de fazer necessidade, fez e o herói ficou escorrendo sujeira de urubu.”⁵⁹² Será a Sol, e não o sol, que “vermelha e toda molhada de suor” fará “as três filhas limparem o herói, catarem os carrapatos, examinarem si as unhas dele estavam limpas.”⁵⁹³ Em outro momento das suas andanças, após conseguir se desvencilhar da sombra leprosa de Jiguê, esta encontra o Boi que veio do Piauí. No entanto, o animal acaba morrendo. Em decorrência de sua deteriorização, “vieram muitos urubus, veio o urubu-camiranga, veio o urubu-paraguá, veio o urubu-jeregua o urubu pega, o urubu-ministro, o urubitina que só come olhos e língua”.⁵⁹⁴ A sombra, enfurecida pelos urubus estarem comendo o boi, dela precipita no ombro do urubu-ruxama.

“O Pai do Urubu ficou muito satisfeito e gritou:

- Achei companhia pra minha cabeça, gente!

⁵⁸⁹ Ibidem, p. 136.

⁵⁹⁰ Ibidem, 76.

⁵⁹¹ ANDRADE, Mário. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996, p. 65.

⁵⁹² Ibidem, p. 65.

⁵⁹³ Ibidem, p. 66.

⁵⁹⁴ Ibidem, p. 156.

- E voou pra altura. Desde esse dia o urubu-ruxama que é Pai do Urubu possui duas cabeças. A sombra leprosa é a cabeça da esquerda. De primeiro o urubu-rei tinha só uma cabeça.”⁵⁹⁵

A sombra que até então devorava tudo o que via pela frente, entra em simbiose com o Pai do Urubu. Estas possibilidades de encontros implicam em excesso; no desmedido de Bastide⁵⁹⁶; nos devires girassóis de Van Gogh. “O devir sensível é o ato pelo qual algo ou alguém não para de devir-outro (continuando a ser o que é), girassol”⁵⁹⁷. A irradiação, a explosão, o ponto de ebulição, a chama do girassol de Van Gogh pressupõe, em uma orelha decepada, em sangue, em loucura, em miséria.⁵⁹⁸

⁵⁹⁵ Ibidem, p. 156-57.

⁵⁹⁶ BASTIDE, Roger. “Modernité et contre-modernité”. In: *Le sacré sauvage*. Paris: Payot, 1975, p.168.

⁵⁹⁷ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Tradução de de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992, p. 228.

⁵⁹⁸ BATAILLE, Georges. *O Ânus solar e outros Textos do sol*. Tradução de Aníbal Fernandes. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007, p. 92-3.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

AGAMBEN, Giorgio. **A Comunidade que vem**. Tradução de Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

_____. “**Bataille e o paradoxo da soberania**”. In: *Revista Outra Travessia (A Exceção e o Excesso – Agamben & Bataille)*, Florianópolis, v. 1, n. 5, p. 92, 2005.

_____. “**Benjamin e il capitalism**”. In: *Revista Lo Straniero*. Revista Lo Straniero. Maggio 29, aprile 2013. In: <http://lostraniero.net/un-commento-oggi/> Acesso em: 25 out. 2016.

_____. **Estado de exceção**. Tradução de Iraci Poleti. São Paulo: Ed. Boitempo, 2004.

_____. **Homo Sacer - o poder soberano e a vida nua I**. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2012.

_____. **Infância e História. Destruição da experiência e origem da história**. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

_____. **O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)**. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

_____. **Profanações**. Tradução de José Assmann. São Paulo: Ed. Boitempo, 2007.

AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. Tradução de Márcia Sá Cavalcante. Porto: Livraria Apostolado da Imprensa, 1981.

AMATO, Joseph A. **A history of the small and invisible dust**. EUA: Ed. California Universit, 2001.

ANDRADE, Ana Luisa. “**Açúcar, poeira, pólvora, poesia**”. In: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea: Literatura e Exclusão*. Distrito Federal, n.21, julho/dezembro de 2004, p. 9-31.

ANÔNIMO. **Livros das mil e uma noites**. Tradução de Mamede Mustafa. São Paulo: Globo, 2005.

ANTELO, Raúl. **As potências da imagem**. Chapecó: Argos, 2004.

_____. “**Futuridade**”. Cadernos de pesquisa da UFSC, n° 31, novembro 2002. Disponível em:
<<https://periodicos.ufsc.br/index.php/cadernosdepesquisa/article/view/1011>>. Acessado em 28 ago. 2016.

_____. **Maria com Marcel Duchamp nos trópicos**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

_____. “**O ponto de vista subjectile**” In: *Revista Organon*. RGS: 1996, v.10, n°24, p.89. <http://seer.ufrgs.br/organon/article/view/28686>
Acessado em 14 novembro 2016.

_____. “**Transgressão e modernidade**”. In: *Políticas canibais: do antropofágico ao antropoemético*. Ponta Grossa: Ed. UEPG, 2001, p.263-276.

ARENDT, Hannah. **O sistema totalitário**. Tradução de Roberto Raposo. Lisboa: Dom Quixote, 1978.

_____. **A condição humana**. Tradução de Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

_____. **Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal**. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ARTAUD, Antonin. **Linguagem e vida**. Tradução de Ferreira Gullar. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____. **Para terminar con el juicio de dios y otros poemas**. Buenos Aires: Ediciones Caldeón, 1975.

AUGÉ, Marc. **Le temps des ruines**. Paris: Éditions Galilée, 2003.

_____. **Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade.** Tradução de Maria Lúcia Pereira. Campinas, S.P.: Papirus, 2004.

BAEZ, Fernando. **História universal da destruição dos livros - Das Tábuas Sumérias à Guerra do Iraque.** Tradução de Léo Schlafman. São Paulo: Ediouro, 2004.

BARRETT, A. K. (2011). **Fahrenheit 451: A descriptive bibliography.** Disponível em <<http://hdl.handle.net/1805/2677>>. Acessado em 28 de ago. 2016.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara. Nota sobre a fotografia.** Tradução de Júlio Castaõon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. **“Sade-Pasolini”.** In: *Journal Le Monde*, 16 juin 1976.

BASTIDE, Roger. **“Modernite et contre-modernite”.** In: *Le sacré sauvage*. Paris: Payot, 1975, p.165-185.

BATAILLE, Georges. **A história do olho.** Tradução de Eliane Robert Moraes. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

_____. **A literatura e o mal.** Tradução de Antônio Borges Coelho. Lisboa: Vega Passagens, 1998.

_____. **A experiência interior.** Tradução de Fernando Scheibe. São Paulo: Editora Ática, 1992

_____. **As Lágrimas de Eros.** Tradução de Aníbal Fernandes. Lisboa: &ETC, 1984.

_____. **Teoria da religião.** Tradução de Eliane Robert Moraes. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015

_____. **“Informe”.** In: *Revue Documents*. Paris, 7 décembre. 1929, n.7, p.382.

_____. “**La Souveraineté**”. In: *Euvres complètes*. V. 8. Paris: Gallimard, 1970, p.243-456.

_____. “**L’abjection et les formes misérables**”. In: *Essais de sociologie: œuvres complètes*, vol. 2. Paris; Gallimard, 1970, p.217-21.

_____. **O Ânus solar e outros Textos do sol**. Tradução de Aníbal Fernandes. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.

_____. **O erotismo**. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

_____. BATAILLE, George. “**Verbete poeira**”. Tradução de Eduardo Jorge. In: *Suplemento Literário*. Belo Horizonte. Jan. 2009, nº 1316.

_____. **Teoria da religião**. Tradução de Fernando Scheibe .Belo Horizonte: Autêntica editora, 2015.

BENJAMIN, Walter. “**A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica.**” In: LIMA, Luiz Costa (org). *Teoria da cultura de massa*. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 2000, p. 221-54.

_____. **A modernidade e os modernos**. Tradução de Heindrun Krieger Mendes da Silva. Rio de Janeiro: Ed. Tempo Brasileiro, 1975.

_____. **Reflections. Essays, aphorisms, autobiographical writings**. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1979.

_____. **O anjo da história**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2013, p.123-64.

_____. **Imagens de pensamento sobre o haxixe e outras drogas**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2013.

_____. **Obras escolhidas**. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. V.1, V.2. São Paulo: Brasiliense, 2012.

_____. **Origem do drama trágico alemão.** Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2013.

_____. **Passagens.** Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

_____. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação.** Tradução de Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2009.

_____. **“Tédio e o eterno retorno”.** *Obras escolhidas.* Tradução de de Sérgio Paulo. **Rouanet.** São Paulo: Brasiliense, 1987, v.3.
BENTHAM, Jeremy. *O panóptico.* Tradução de Lopes Louro, M. Magno, Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

BENVENISTE, Émile. **Le vocabulaire des institutions indoeuropéennes**, Vol. 1, Les Éditions de Minuit, Paris, 1969.

BERGSON, Henri. **O riso: ensaio sobre a significação do cômico.** Tradução de Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983

BLANCHOT, Maurice. **A parte do fogo.** Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

_____. **Après coup précédé par Le ressassement éternel.** Paris: Les Éditions de Minuit, 1983.

_____. **O espaço literário.** Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

_____. **O livro por vir.** Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2013.

BODEN, Margaret A. **Introduction.** In: *The Philosophy of artificial life.* Oxford University Press, 1996.

BORGES, Jorge Luis. **A biblioteca de Babel**. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Ed. Globo, 1999a.

_____. **Ficções**. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Ed. Globo, 1999b.

_____. **Esse ofício do verso**. Tradução de José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. **O livro de areia**. Tradução de Leyla Perrone Moisés. São Paulo: Companhia das letras, 2009.

BRADBURY, Ray. **As máquinas do prazer**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1983.

_____. **A pleasure to burn: Fahrenheit 451 Stories**. New York: Harper Perennial, 2010.

_____. **Bradbury Stories: 100 of His Most Celebrated Tales**. New York: Perennial, 2003.

_____. **As crônicas Marcianas**. Tradução de Ana Ban. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2013.

_____. **“Long after midnight”**. In: *A pleasure to burn: Fahrenheit 451 Stories*. New York: Harper Perennial, 2010, p. 16.

_____. ELLER, Jonathan. **Match to flame: The fictional paths to Fahrenheit 451**. Colorado Springs, CO: Gauntlet Publications, 2006.

_____. **“National Book Award Acceptance Speech.”** In: *National Book Foundation*. 2000, November 15. In: http://www.nationalbook.org/nbaacceptspeech_rbradbury.html#.T3YDfdVli8B

Acessado em 28 agosto 2016.

_____. **“The garbage collector”**. *Match to flame*. New York: Gauntlet Press, 2007

_____. **National Book Award Acceptance Speech**. National Book Foundation. (2000, November 15). Disponível em: http://www.nationalbook.org/nbaacceptspeech_rbradbury.html#.V3XShtWEDIW>. Acessado em 28 Agosto 2016.

_____. “**The fireman**”. In: *Galaxy Science Fiction*, vol. 1, nº 5, February 1951, p. 4-61.

BRODSKY, Marcelo, Nexo. **Un ensayo fotográfico**. Buenos Aires: La Marca, 2001.

BROWN, Fredric. **Resposta**. In: ASIMOV, Isaac; WARRICK, Patrícia;

GREENBERG, Martin (Eds). **Máquinas que pensam** . Porto Alegre: LP&M, 1985.

BRÜSEKE, Franz Josef. **A técnica e os riscos da modernidade**. Florianópolis, Ed. UFSC, 2001.

BUCK-MORSS, Susan. **Mundo de sonho e catástrofe: A utopia de massas nos Estados Unidos e na União Soviética**. Tradução Ana Luiza Andrade e Rodrigo Lopes de Barros. Florianópolis: Editora da UFSC. (No prelo)

_____. **Dialética do Olhar: Walter Benjamin e o projeto das passagens**. Trad. Ana Luiza de Andrade. Belo Horizonte: UFMG. Chapecó: Editora Universitária Argos, 2002.

BUKATMAN, Scott. **Terminal identity** : the virtual subject in post-modern science fiction.. 4 ed. Durham,NC: Duke University Press, 1998.

BUTOR, Michel. **Repertório**. Tradução de Leyla Perrone Moisés. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1974.

CALVINO, Italo. “**A memória do mundo**”. In: *Um general na biblioteca*. Tradução de Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. **Seis propostas para o próximo milênio.** Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. **Mallarmé.** São Paulo: Perspectiva, 2006, p.28.

CAPEK, Karel. *R.U.R.*. In: **Os melhores contos de FC:** de Júlio Verne aos astronautas . Lisboa: Livros do Brasil, [19--].

CARERI, Francesco. **Walkscapes:** *o caminhar como prática estética.* Tradução de Paola Berenstein Jacques. São Paulo: Ed. Gustavo Gili, 2013.

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. **Livros proibidos, ideias malditas: ODEOPS e as minorias silenciadas.** SP; Ateliê Editorial, PROIN/USP; Fapesp, 2002.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer.** Tradução de Ephraim. Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

CERVANTES, de Miguel. **D. Quixote de La Mancha.** Tradução de Aquilino Ribeiro. Rio de Janeiro: Ed. Ediouro, 2002, v. 1.

CHARTIER, Roger. **Aventura do livro: do leitor ao navegador.** Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes. São Paulo: Unesp/Imprensa Oficial, 1999.

_____. e CAVALLO, Glugliemo. (Org.) **História da leitura no mundo ocidental.** Tradução de Daniel Pellizzari. São Paulo: vol .1. Ática, 1998

CLUTE, John, NICHOLLS, Peter (Ed.). **The Encyclopedia of science fiction .** New York: St. Martin's Griffin, 1995.

Company, David. “Man Ray and Marcel Duchamp Dust Breeding, 1920.” In: **Singular Images: Essays on Remarkable Photographs.** Sophie Howarth, New York: Ed. Aperture Foundation.

CRARY, Jonathan. **Capitalismo tardio e os fins do sono**. Tradução de Joaquim Toledo Jr. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2014.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Ed. Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles. **A ilha deserta**. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2010.

_____. **A imagem - movimento**. Tradução de Stella Senra. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2011.

_____. **A imagem - tempo**. Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2013.

_____. **Conversações**. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 1992.

_____. **Crítica e clínica**. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2012.

_____. **Diferença e repetição**. Tradução de Luiz Orlandi, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

_____. **Empirismo e Subjetividade: ensaio sobre a natureza humana segundo Hume**. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 2001.

_____. **Foucault**. Tradução de de Luís Felipe Baeta Neves. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1998.

_____. **Lógica do sentido**. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 1974.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 2012, vol. 1, vol. 2, Vol 3, vol. 4, vol. 5.

_____. **O anti-édipo.** Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2011.

_____. **O que é a filosofia?** Tradução de de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992

_____. **Kafka: Por uma literatura menor.** Tradução de Julio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago Editora Ltda, 1977.

_____. **A ilha deserta.** Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Iluminuras, 2010.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença.** Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2014.

_____. **A farmácia de Platão.** Tradução de Rogério Costa. São Paulo: Iluminuras, 2015.

_____. **Da hospitalidade.** Tradução de Antonio RomaneSão Paulo: Escuta, 2003.

_____. **Donner le temps - La fausse monnaie.** Paris: Éditions Galilée, 1999.

_____. **Espectros de Marx: O Estado da dívida, o trabalho do luto e a nova internacional.** Tradução de Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.

_____. **Inconditionnalité ou souveraineté.** L'Université aux frontières de l'Europe, Atenas, Patakis, 2002.

_____. **O animal que logo sou.** Tradução de Fábio Landa. São Paulo: Unesp, 2002.

_____. **Séminaire La bête et le souverain.** Volume I (2001-2002). Paris: Galilée, 2008.

_____. **The Beast and the Sovereign.** v. 1. Trad. Geoffrey Bennington. Chicago: University of Chicago Press, 2009.

_____. **The gift of death.** Translated by David Wills. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1995.

_____. **“Foi et savoir. Les deux sources de la “religion” aux limites de la simple raison.”** In: DERRIDA, J. & VATTIMO, G. *La religion.* Paris: Seuil, 1996, p. 9-86.

_____. **Mal de arquivo – uma impressão freudiana.** Tradução de Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume- Dumará, 2001.

_____. **Mémoires d’aveugle: l’Autoportrait et autres ruines.** Paris: Ed. de la Réunion des musées nationaux, 1990.

_____. **Memoirs of the Blind: the self-portrait and other ruins.** Chicago: University of Chicago Press, 1993.

_____. Tradução de Marcelo Jacques de Moraes. **Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível.** Florianópolis: Ed. da UFSC, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente - história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg.** Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Ed. Contraponto, 2013.

_____. **A semelhança informe ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille.** Tradução de Caio Meira, Fernando Scheibe e Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Ed. Contraponto, 2015.

_____. **“El atlas de imágenes. Releer (remontar) el mundo”, Exit 35, Cut & Paste,** 2009.

_____. **Génie du non-lieu: air, poussière, empreinte, hantise.** France: Les Éditions De Minuit, 2013.

_____. **“L’image brûlée”.** In: ZIMMERMANN, Laurent. *Penser par les images. Autour des travaux de Georges Didi-Huberman.* Nantes: Cécile Default: 2006.

_____. **O que vemos, o que nos olha.** Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. **Peuples exposés, peuples figurants: l'oeil de l'histoire 4.** Paris: Les Éditions de Minuit, 2009.

_____. **Grisalha: Poeira e poder de tempo.** Lisboa: Ymago. (Formato Kindle.)

_____. **Sobrevivência dos vaga-lumes.** Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

DOSTOIÉVSKI, Fiodor. **Crime e Castigo.** Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2001.

ELIADE, Mircea. **Tratado história das religiões.** Lisboa: Edições Asa Literatura, 1997.

EINSTEIN, Carl. **Negerplastik: escultura negra.** Tradução de Inês de Araújo e Fernando Scheibe. Santa Catarina: Ed. da UFSC, 2011.

EISENSTEIN, Serjej. **Drei Utopien – Architekturentwürfe zur Filmtheorie.** In: BULGAKOWA, Oksana. *Eisenstein, the Glass House and The Spherical Book: From the Comedy of the Eye to a Drama of Enlightenment.* Rouge (online), 2005, p. 31-32.

ELLER, Jonathan R; TOUPANCE, William F. **Become Ray Bradbury.** Chicago: University of Illinois Press, 2011. (Livro digital)

_____. **Ray Bradbury: The life of fiction.** Ohio: The Kent State University Press, 2004.

ELIOT, Thomas Stearns. **The Waste Land.** Los Angeles: Ed. University of California, 2000.

EINSTEIN, Carl. **Negerplastik: esculturaneagra.** Santa Catarina: Ed. da UFSC, 2011.

FALUDY, Gyorgy. **Learn by Heart This Poem of Mine: Sixty Poems and One Speech**. Hounslow Press, 1983. Disponível em: https://www.opendemocracy.net/arts/faludy_3872.jsp. Acessado em 19 de ago. de 2016

FELIPE, Léon. **“El poeta prometeico”**. In: Ganará la luz. Madrid: Ed. José Paulino, 1982.

FOUCAULT, Michel. **“Anti-édipo: uma introdução a uma vida não fascista”**. In: ESCOBAR, Carlos Enrico. *Dossier Deleuze (org.)*. Rio de Janeiro: Holon Editorial, 1991, p.82-4.

_____. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio **A ordem do discurso**. São Paulo: Ed. Loyola, 1996.

_____. Tradução de Salma Tannus Muchail. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. **“Sade, sargento de sexo.”** In: *Ditos e Escritos II*. Tradução de Vera Lúcia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004, p. 360-70.

_____. **Ditos e escritos V**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

_____. **“O Filósofo Disfarçado”**. In: *Filosofias. Entrevistas do Le Monde*. Tradução de Wanderson Flor do Nascimento. São Paulo: Editora Ática, 1990.

_____. **“Linguagem e literatura”**. In: *Foucault, a filosofia e a literatura*. Tradução de Marcela Coelho de Souza e Eduardo Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2000, p.137-174.

_____. **História da loucura**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2012, p. 11-2.

_____. **História da sexualidade: A vontade de saber**. Maria Thereza da Costa e J. A. Guilhaon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1999, v.1.

_____. **História da sexualidade: o cuidado de si.** Tradução de Luís Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

_____. **Microfísica do poder.** Tradução de Roberto Machado. São Paulo: Graal, 2012.

FREUD, Sigmund. “Uma nota sobre o ‘Bloco mágico’”. In: Obras psicológicas completas. Vol. 19. Rio de Janeiro: Imago, 1976, p. 241-48.

_____. **O mal estar da civilização.** Tradução de Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2010.

FROOMKIN, D. “Damn! Eighth graders get burning example censorship.” The Seattle Times: 1992, April 10.

GIRARD, René. **Mentira romântica e verdade romanesca.** São Paulo: Realizações, 2009.

GUATTARI, Félix. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. **Caosmose: um novo paradigma estético.** Rio de Janeiro: Editora 34, 2000.

GUATARRI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: Cartografias do Desejo.** Tradução de Suely Rolnik. Petrópolis: Vozes, 1999.

GUIMARÃES, Ruth. **Dicionário da mitologia grega.** São Paulo: Cultrix, 1982.

GONÇALO, Junior. **A guerra dos gibis: a formação do mercado editorial brasileiro e a censura aos quadrinhos, 1933-64.** São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

Gyorgy Faludy. **Learn by Heart This Poem of Mine: Sixty Poems and One Speech.** Hounslow Press, 1983. (versão on line)
In: https://www.opendemocracy.net/arts/faludy_3872.jsp

HAYLES, Katherine. **How we became posthuman.** Chicago: Chicago University Press, 1999.

HEIDEGGER, Martin. “**A questão da técnica**”. Tradução de Marco Aurélio Werle. In: *Scientiæ zudia*, São Paulo, v. 5, n. 3, p. 375-98, 2007.

_____. **A caminho da linguagem**. Tradução de Marcia Sá Cavalcante. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco: 2003.

HEINRICH, Christoph. **Claude Monet**. Colônia: Benedikt Taschen, 1995.

HOFFMAN, Abbie. **The best off Abbie Hoffman**. New York: four Walls Eight Windows, 1989.

HOFFMAN, E.T.A. **O homem de areia**. In: ASIMOV, Isaac. (Ed.). O melhor da ficção científica do século XIX. 10 ed. São Paulo: Melhoramentos, 1990.

HOFSTADTER, Richard. **The Paranoid Style in American Politics**. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1964.

KOUDELA, Ingrid Dormien. (org) **Heiner Muller: o espanto no teatro**. Tradução de Ingrid Dormien Koudela. São Paulo: Perspectiva, 2003

KRACAUER, Siegfried. **Theory of film: the redemption of physical reality**. Princeton: Princeton University Press, 1997.

ISER, Wolfgang. **The fictive and the imaginary: charting literary anthropology**. Baltimore, Maryland: John Hopkins University Press, 1993.

JAMES, Edward, MENDLESOHN Farah (Orgs.). **Science fiction**. New York: Cambridge University Press, 2003.

JAEGER, Werner. **Paideia: a formação do homem grego**. Tradução de Artur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes.

JENNIFER, Steinhauer. “**A Literary Legend Fights for a Local Library**”. *The New York Times*. New York, USA, 19 junho. 2009.

In: <http://www.nytimes.com/2009/06/20/us/20ventura.html?module=Search&mabReward=relbias%3A%2C%7B%22%22%3A%22RI%3A18%22%7D&r=0> Acessado em 20 novembro 2016.

JOHNSTON, Amy E. Boyle. “**Ray Bradbury**: Fahrenheit 451 misinterpreted.” 2007, may 30. In: <http://www.laweekly.com/news/ray-bradbury-fahrenheit-451-misinterpreted-2149125> Acessado em 14 agosto 2016.

NANCY, Jean-Luc. *The ground of image*. Translated by Jeff Fort. FORDHAM UNIVERSITY PRESS: New York, 2005.

JOHNSTON, Amy E. Boyle. “**Ray Bradbury**: Fahrenheit 451 misinterpreted.” 2007, may 30. Disponível em: <http://www.laweekly.com/news/ray-bradbury-fahrenheit-451-misinterpreted-2149125>. Acessado em 14 Agosto 2016

JONES, Derek. (Ed.) *Censorship. A World Encyclopedia*. London; Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers, 2001. 4v.

KAFKA, Franz. *Amérika*. Tradução de Susana Kampff Lages. São Paulo: Ed. 34, 2012.

_____. *A metamorfose*. Tradução de Modesto Carone .São Paulo: Companhia das Letras, p.1997.

KIEFER, Anselm. **Pintar como feito histórico**. Tradução de Leo Edpstein. Gávea, Puc-Rio, n. 8, p. 112-124, 1990.

KINGSLEY, Amis. **New Maps of Hell**. New York: Harcourt, Brace, 1960.

KLEE, Paul. **Theorie de L’art Moderne**. Paris: Denöel/Gonthier, 1985.

KOUDELA, Ingrid Dormien. (org) **Heiner Muller: o espanto no teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

KOJÉVE, Alexandre. **Introdução à leitura de Hegel**. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto: EDUERJ, 2002, p. 505.

KUNDERA, Milan. **A lentidão**. Tradução de Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

LACAN, Jacques. **O seminário - livro 7: a ética da psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

_____. **O seminário - livro 11: os quatro elementos fundamentais da psicanálise**. Tradução de Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

LANGTON, Christopher G. **Artificial Life**. In: BODEN, Margareth A. (Ed.). *The philosophy of artificial life*. New York: Oxford University Press, 1996.

_____. **Introduction**. In: LANGTON, Christopher (Ed.). *Artificial life*. Cambridge: The MIT Press, 1995.

LIMA, Joana D’Arc de Sousa. “**A arte e seu entrecruzamento com a política: arte guerrilha. 1969-1971.**” In: *Revista Ideias*: Campinas, ano 12, 2005, p.101-40.

LÖWY, Michel. **Walter Benjamin: aviso de incêndio – uma leitura das teses ‘Sobre o conceito da história’**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2012.

MACHADO, Arlindo. **Máquina e Imaginário**. São Paulo: Edusp, 1993.

MARKER, Chris. **La Jetée ciné-roman**. Paris: Editions de L’Éclat, 2008.

MAURON, Véronique. “**La bibliothèque en feu: naissance des images** Installation picturale de Claudio Parmiggiani à Montpellier.”

<http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/bibliafin/mauron.html> Acesso em 24 novembro 2016.

MAUSS, Marcel; HUBERT, Henri. Tradução de Paulo Neves. **Sobre o sacrifício**. São Paulo: Cosac Naify Portátil, 2013.

MELENDI, Maria Angélica. “**A biblioteca em ruínas.**” Revista Celeuma, n° 3, dezembro de 2013, p. 84-94. Disponível em : [http://www.mariantonia.prceu.usp.br/celeuma/?q=revista/3/dossie/biblioteca-em-ruínas](http://www.mariantonia.prceu.usp.br/celeuma/?q=revista/3/dossie/biblioteca-em-ruinas)>. Acessado em 30 de mar. 2016.

MICHAUD, Philippe-Alain. **Aby Warburg e a imagem em movimento**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

MILTON, Jonh. **Paraíso perdido**. Tradução de Daniel Jonas. São Paulo: Ed. 34, 2015.

MONDZAIN, Marie-José. **Homo spectator**. Paris: Bayar, 2007.

_____. *Homo Spectator: ver fazer ver*. Lisboa: Orfeu negro, 2015.

_____. *Imagem, ícone, economia: as fontes bizantinas do imaginário contemporâneo*. Tradução de Claudia Cavalcanti. Rio de Janeiro: Ed. Contraponto, 2013.

MORAES, Eliane Robert. **O corpo impossível: a decomposição da figura humana: de Lautréámont a Bataille**. Ed. Iluminuras, São Paulo, 2012.

MORAVEC, Hans Paul. **Mind children**. Cambridge: Harvard University Press, 1988.

MORIN, Edgar. **As estrelas: mito e sedução no cinema**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

_____. **Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo. Neurose. V.I.** Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

MÜLLER, Heiner. **Teatro de Heiner Müller**. Tradução de Ingrid Koudela. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2003.

NANCY, Jean-Luc. **The ground of image**. Translated by Jeff Fort. New York: Fordham University, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. **Além do bem e do mal ou prelúdio de uma filosofia do futuro**. Tradução de Márcio Pugliesi. Curitiba: Ed. Hemus, 2001.

_____. Tradução de Márcio Pugliesi. **Assim falava Zaratustra**. São Paulo, Hemus, 1977.

_____. Tradução de Jean Melville. **A gaia ciência**. São Paulo: Martin Claret, 2007.

_____. **Humano, demasiadamente humano**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. **O Caso Wagner: um problema para músicos**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. **O nascimento da tragédia**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

NOSAKA, Akiyuki. **La Tombe des lucioles**. Éditions Philippe Picquier-Unesco.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

ORTEGA Y GASSET, José. **Meditação sobre a técnica**. Tradução de Isaura Almeida Amoedo. Lisboa: Fim do Século Edições, 1990.

ORTIZ, Fernando. **El contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar**. Cuba: Editorial De Ciencias Sociales, La Habana, 1983.

ORWELL, George. **1984**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

PIGLIA, Ricardo. **“Teoria do complô”**. In: Revista Serrote, número 2, 2009.

PLATÃO. **Fedro**. São Paulo: Ed. Martin Claret, s.d.

PLATT, Charles. “**The uncommon people who write science fiction.**”
In: *Reviews Dream makers.*, vol 2. New York: Ungar, 1983.

POE, Edgar Allan. **Histórias extraordinárias**. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. **A queda casa de Usher**. Tradução de Breno Silveira e outros.
São Paulo: Abril Cultural, 1981.

POLASTRON, Lucien X. **Livros em destruição: a história da destruição sem fim das bibliotecas**. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio: 2013.

PRADO, Eduardo. **A ilusão americana**. EbookLibris, 2006, s.n.
Disponível em :
<<http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/ilusao.html>> Acessado em 23 set. 2016.

PROCTOR, Roger. (1999). **The Nazi war on cancer**. Princeton, N.J.; Chichester, Princeton University Press.

RILKE, Rainer Maria. **Poemas Rainer Maria Rilke**. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das letras, 2012.

RIVEIRA, Tania. **O avesso do imaginário: arte contemporânea e psicanálise**. São Paulo: Ed. Cosac Naify, 2014.

RODCHENKO, A. “**A caution**”. In: *PHILLIPS, C. (Org.). Photography in the modern era: European documents and critical writings, 1913-1940*. New York: The Metropolitan Museum of Art/Apture, 1989. p. 264-266.

ROTTERDAM, Erasmo. **Elogio da loucura**. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações, sd.

SCHEREBER, Daniel Paul. **Memórias de um doente dos nervos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.

SEBALD, Winfried Georg Maximilian. **Os anéis de saturno**.

Tradução de José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das letras, 2010.

SECCO, Lincoln. “**A fogueira de livros**”. In: Revista Brasileiros.

2/05/2012. Disponível em:

<<http://brasileros.com.br/2012/05/a-fogueira-de-livros/>>. Acessado em 24 set. 2016.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. “**Fotografia como arte do trauma e imagem-ação**: Jogo de espectros na fotografia de desaparecidos das ditaduras na América Latina.” *Temas em Psicologia*, v. 17, n. 2, p. 311-328, 2009.

SIMMEL, Georgs. **O fenômeno urbano**. Tradução de Luciano Vieira Machado. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973.

SOARES, Felipe. “**Magum iter pauperis, ou O peregrino mimético**”.

Revista Cinética. 2007. Disponível em:

<http://www.revistacinetica.com.br/cep/felipe_soares.pdf>. Acessado em 13 de mar. 2016.

SONTAG, Susan. **Sob o Signo de Saturno**. Tradução de Ana Maria Capovilla e Albino. Porto Alegre: L&PM, 1986.

SOVA, Dawn B. (2006). **Banned books: Literature suppressed on social grounds**. New York, NY: Facts on File.

TARKOVSKY, Andrey. **Esculpir o tempo**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2010.

WALLACE, Alfred Russel. **The Importance of Dust: A Source of Beauty**. Ed: Western Kentucky University, 2010. Disponível em:

<http://digitalcommons.wku.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1006&context=dlps_fac_arw>. Acessado em 20 de ago. de 2015.

WILLIAMS, Raymond. **Políticas da modernidade**. São Paulo: Ed. Unesp, 2011.

_____. *Television: Technology and cultural form*. New York: Schocken Books, 1974.

_____. “**Distance**”, 1982, p.19-20. Disponível em:
<http://www.lrb.co.uk/v04/n11/raymond-williams/distance>>. Acessado em 24 de julho 2016.

ZIZEK, Slavoj. “**From politics to biopolitics... and back**”. In: *The South Atlantic Quarterly*, Baltimore, v. 103, n. 2/3, p. 501-521, Spring/Summer 2004. p. 501-521.

_____. **Vivendo no fim dos tempos**. Tradução de Maria Beatriz de Medina. São Paulo: Ed. Boitempo, 2011.

ZOURABICHVILI, François. **O vocabulário de Deleuze**. Tradução André Telles. Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 2004.